ФИЛИППЪ ВОЛЬФРУМЪ.

Іоганнъ Себастіанъ Бахъ.

Разрѣшенный авторомъ переводъ
со 2-го нѣм. изданія

Евгенія Браудо.

(Со вступительной статьей и примѣчаніями **переводчика**).

Съ 16 иллюстраціями внѣ текста, 20 факсимиле, и нотными примѣрами.



Переводъ собственность издателя
П. Юргенсона въ Москвѣ,
Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.
С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Кіевъ и Варшава у Л. Идзиковскаго.
1912.

Кромѣ двухъ классическихъ книгъ о Бахѣ: **І. Н. Форкеля** (Жизнь и творчество Іоганна Себастіана Баха, 1802.), **Филиппа Спитта** (І. С. Бахъ, 2 тома, 1873 и 1880) и вступительныхъ статей къ отдѣльнымъ томамъ собранія сочиненій Баха, авторъ пользовался, для составленія своей книги, новой литературой по данному вопросу, указанной въ текстѣ, а также статьями **Германа Кречмара** и другихъ авторовъ, напечатанныхъ въ Ежегодникахъ Петерса и разныхъ журналахъ.

(При составленіи второго тома, „І. С. Бахъ, какъ вокальный композиторъ", авторъ пользовался также и большими работами А. Пирро́ и А. Швейцера).



Авторъ настоящей монографіи, профессоръ Филиппъ Вольфрумъ, занимаетъ каѳедру исторіи музыки при Гейдельбергскомъ университетѣ и пользуется, въ качествѣ дирижера, славой очень тонкаго, талантливаго исполнителя произведеній Баха. Первый томъ его книги вышелъ отдѣльно въ собраніи монографій „Musik", издаваемыхъ Рихардомъ Штраусомъ. Весь характеръ изслѣдованія Вольфрума, проникнутаго идеей культурной цѣнности музыки и чуткостью къ „современнымъ" элементамъ въ творчествѣ Баха, этого „источника вѣчной юности", прекрасно гармонируетъ съ тѣми задачами борьбы противъ чисто внѣшняго формализма въ искусствѣ, которыя являются лейтъ мотивами литературной дѣятельности творца „Heldenleben". Исходя изъ эстетическаго анализа музыки Баха, Вольфрумъ прибѣгаетъ „къ исторіи лишь постольку, поскольку она служитъ жизни", что придаетъ его книгѣ какую то непосредственность, характеръ чисто личной убѣжденности. Его живое изложеніе не можетъ не увлечь своимъ энтузіазмомъ читателя, заставить его полюбить того, кого мы еще съ дѣтства, съ первыхъ уроковъ музыки, привыкли считать сухимъ, далекимъ отъ всего, что волнуетъ нашу душу... Въ двухъ небольшихъ томикахъ авторъ даетъ не только общую картину творчества кантора св. Ѳомы, но и массу интересныхъ наблюденій дирижера, практика относительно отдѣльныхъ произведеній Баха, отражающихъ въ „малой каплѣ" отрывка какой либо партитуры „солнце" великихъ идей ихъ творца. Указавъ, въ заключеніи, еще на его содержательную разработку вопросовъ о литературныхъ и богословскихъ теченіяхъ въ 17 и 18 вѣкѣ, необходимую для пониманія Баховскихъ текстовъ, мы позволяемъ себѣ выразить пожеланіе, чтобы книгѣ Вольфрума было суждено содѣйствовать у насъ осуществленію цѣли, поставленной себѣ руководителями Bachgesellschaft: „возродить музыку Баха во всѣхъ странахъ, доступныхъ серіозному нѣмецкому искусству".

Переводчикъ.

Считаю прiятнымъ долгомъ выразить свою сердечную признательность **Александру Вячеславовичу Оссовскому** за просмотръ корректуры моего перевода и глубоко цѣнныя для меня указанiя, которыми я пользовался для настоящей своей работы

Е. Браудо.

Iоганнъ Себастiанъ Бахъ и нѣмецкая музыка девятнадцатаго столѣтiя.

1.

„Когда я слушалъ музыку Баха, мнѣ казалось, что я внимаю звукамъ вѣчной гармонiи, духу Господню, витавшему надъ вселенной до сотворенiя мiра", такъ писалъ въ 1827 году Гете своему другу Цельтеру. Тогда произведенiя „кантора св. Ѳомы" были знакомы лишь небольшому кружку музыкантовъ, группировавшихся около стараго чудаковатаго директора Singakademie въ Берлинѣ, и тѣмъ не менѣе даже для нашихъ дней, когда музыка Страстей Господнихъ Баха должна быть такъ-же хорошо знакома каждому культурному человѣку, какъ Гетевскiй Фаустъ, слова эти являются самымъ значительнымъ изъ всего того, что было сказано о ея творцѣ. Только они могутъ намъ дать дѣйствительное представленiе о всемъ величiи его генiя, которое мы можемъ познать, только отказавшись отъ филистерски ограниченной „исторической" точки зрѣнiя, какой придерживались еще до недавняго времени изслѣдователи творчества Баха, видѣвшiе въ немъ лишь заключительный аккордъ длиннаго музыкальнаго перiода.

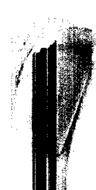
Конечно, нельзя отрицать того, что творчество Баха непосредственно связано съ музыкой прошедшихъ эпохъ, и что всѣ тропы средневѣковаго искусства ведутъ насъ въ этотъ „вѣчный городъ" звуковъ. Бахъ, выражаясь словами Канта, былъ историческимъ постулатомъ. Онъ соединилъ „въ ясномъ, но непонятномъ" синтезѣ все, что было продумано, разработано нѣмецкими и итальянскими мастерами прежнихъ столѣтiй. Но даже для тѣхъ ученыхъ, которые обладали достаточно совершеннымъ аппаратомъ научныхъ знанiй, чтобы разложить яркiй свѣтъ произведенiй Баха на составныя краски отдѣльныхъ этаповъ исторiи музыки, его ликъ оставался закрытымъ покровомъ тайны. „Непонятное" это было обаянiе личности, обаянiе религiозныхъ идей, которое дѣлаютъ его предвозвѣстникомъ идеалистическаго мiровоззрѣнiя, нашедшаго свое философское обоснованiе въ сочиненiяхъ Канта.

Такимъ идейнымъ содержанiемъ его творчества объясняется то загадочное для историка художественной культуры явленiе,

что произведенія Баха, почти неизвѣстныя современникамъ и совершенно забытыя послѣдующими поколѣніями, сохранили понынѣ всю свою жизнеспособность, и только въ условіяхъ современной музыкальной дѣйствительности начинаетъ раскрываться ихъ истинная сущность. „Ренессансъ“ Іоганна Себастіана Баха есть наряду съ рожденіемъ новой драмы изъ духа музыки самое значительное событіе въ исторіи искусства второй половины девятнадцатаго столѣтія. Рыцарямъ Граля было возвращено священное копье мистической музыки. Всмотрѣвшись въ лицо Парсифаля, мы узнаемъ характерныя черты байрейтскаго мастера. Нужна была его вдохновенная проповѣдь о томъ, что произведенія искусства—живыя воплощенія религіозныхъ идей, чтобы мы смогли приблизиться къ разрѣшенію тайны творчества Баха.

Борьба за идеализмъ въ музыкѣ, которую велъ Рихардъ Вагнеръ, тѣсно связана съ его исканіемъ высшей правды, ибо для него это былъ единственный путь къ разработкѣ вопросовъ искусства. Чѣмъ глубже проникаютъ въ современное общество его идеи религіознаго возрожденія, тѣмъ опредѣленнѣе высвѣтляется въ этомъ процессѣ образъ Баха, творца звуковъ, въ музыкѣ котораго нашло свое выраженіе то, что обусловливаетъ весь характеръ новой мистики. И потому „возрожденіе Баха“ не представляется намъ уже больше чисто музыкантской проблемой, какъ понимали ее въ семидесятые и восьмидесятые годы, мы начинаемъ видѣть въ его звукотвореніяхъ одну изъ большихъ дѣйственныхъ силъ нашей интеллектуальной жизни. Надуманные восторги передъ искусствомъ звуковыхъ сплетеній уступаютъ нынѣ мѣсто глубокому волненію отъ соприкосновенія съ нами безмѣрности, какое мы ощущаемъ, когда слушаемъ музыку „великаго кантора Германіи“, любви къ вѣчнымъ цѣнностямъ, одухотворяющимъ его художественныя формы.

Но еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ словомъ, Р. Вагнеръ своими драмами проложилъ пути къ новому пониманію І. С. Баха. Въ сущности говоря, единство музыки и слова Вагнеровскихъ драмъ является наслѣдіемъ искусства звука 17 вѣка, нашедшаго свое высшее завершеніе въ хоралахъ и кантатахъ Баха. Поэтому борьба, которую велъ противъ эстетики „прекраснаго“ величайшій мыслитель звука, была одновременно борьбой за признаніе генія Баха. Побѣда его музыкальныхъ идей совершила полный переворотъ въ художественномъ воспріятіи современнаго слушателя. Мы стали гораздо глубже чувствовать конкретное содержаніе музыки, и большая утонченность звуковыхъ переживаній привела къ „открытію“, что Бахъ былъ такимъ-же поэтомъ звука, какъ творецъ „Кольца Нибелунга“. Какая глубокая пропасть отдѣляетъ подобное толкованіе музыки Баха отъ твердаго убѣжденія редакторовъ первыхъ томовъ его полнаго собранія сочиненій, что на ихъ обязанности лежитъ провести грань между „пріятными для слуха композиціями“ мастера и тѣми, что не соотвѣтствуетъ такому критерію! [1]).



Этотъ косный, суевѣрный взглядъ на музыку, защищаемый правовѣрными бахіанцами, привелъ къ тому, что истинная сущность Баховскаго творчества осталась скрытой даже тогда, когда въ печати уже появились изданія Bach Gesellschaft. Настоящая классическая музыка—такъ утверждали охранители музыкальныхъ устоевъ—должна выражать лишь неопредѣленныя чувствованія и чуждаться изобразительности, являющейся посторроннимъ элементомъ для чистаго звукотворчества. Даже такой культурный историкъ искусства, какъ Ф. Спитта, авторъ лучшаго жизнеописанія І. С. Баха, пользуется его именемъ для борьбы съ программными тенденціями современной музыки. Улыбку сфинкса, а не живое выраженіе чувства, вотъ что они хотѣли видѣть въ звукотвореніяхъ Баха.

Только появившіеся за послѣдніе пять, шесть лѣтъ работы Швейцера (1905), Пирро (1907), Вольфрума (1908, 1911), проникнутыя любовью и чуткимъ пониманіемъ музыки нашего мастера, раскрыли намъ все богатство религіозныхъ настроеній въ его композиціяхъ. Отъ первыхъ проблесковъ идеи божества въ душѣ человѣка до послѣднихъ откровеній мистики, до созерцанія Бога въ его абсолютномъ бытіи, отъ варіацій на рождественскую пѣсенку до грандіознѣйшей картины страшнаго суда, какой искусство не знало со временъ Микель Анджело, таковъ „iter in Deum“ музыки Баха. И всѣ явленія жизни, что встрѣчалъ онъ на своемъ пути къ Богу, нашли въ ней отраженіе, озаренныя тѣмъ мистическимъ свѣтомъ, который позволяетъ намъ созерцать ихъ въ какомъ то преображенномъ видѣ. Въ его музыкѣ „схватывается метафизическое существо явленій дѣйствительности, опредѣляется та ступень, на которой они стоятъ въ своемъ подъемѣ къ небу, и вмѣстѣ съ тѣмъ улавливается, такъ сказать, ихъ психологическій рисунокъ“. Повсюду и всегда, въ фугахъ, столь безконечно разнообразныхъ по своему внутреннему содержанію, идеально свободныхъ по своей формѣ, въ симфоническихъ поэмахъ для органа (какъ назвалъ М. Регеръ хоральныя прелюдіи), въ утонченно изящныхъ сюитахъ, въ моменты высшаго экстаза вѣры, великій мастеръ находитъ характерное звуковое выраженіе для своихъ душевныхъ переживаній. Въ своемъ умѣніи передавать ихъ интимность І. С. Бахъ является пророкомъ современной „выразительной“ музыки.

Да, Бахъ былъ такъ-же полонъ музыки, какъ былъ „полонъ фигуръ“ Альбрехтъ Дюреръ, „и если-бъ онъ могъ жить вѣчно, то вѣчно идеи изливались бы въ его музыкѣ все въ новыхъ формахъ“. И совершенно такъ же, какъ у Дюрера, чувство формы сочетается въ творчествѣ Баха съ тяготѣніемъ ко внѣшнему правдоподобію, къ реальной изобразительности. Быть

[1]) См. A. Schweitzer. J. S. Bach. Leipzig 1908.

можетъ, слова „внѣшнее правдоподобіе“ покажутся не совсѣмъ понятными въ ихъ приложеніи къ искусству звука. Мы говоримъ объ взаимоотношеніи текста и музыки въ вокальныхъ композиціяхъ Баха, ибо для музыканта понятіе есть такая же реальность, какъ окружающая природа для живописца.

Вольфрумъ въ очень интересной главѣ [1]) своей монографіи (вторая часть) подробно разсматриваетъ отношеніе музыки къ слову въ произведеніяхъ нашего мастера и проводитъ параллель между стилемъ его кантатъ и Passionen и стилемъ Вагнера. Такое модернистическое пониманіе творчества Баха находитъ свое оправданіе въ основномъ декламаціонномъ характерѣ его вокальныхъ композицій. Но нужно помнить, что по своему „поэтическому“ содержанію музыка Баха и Вагнера глубоко разнятся другъ отъ друга. „То, что долженъ выражать языкъ музыки“, такъ пишетъ байрейтскій мастеръ, „это чувства и настроенія“. Онъ совершенно отрицалъ художественное значеніе звуковой живописи, чисто реалистическій элементъ музыки ему былъ совершенно чуждъ, и звуки его оркестра обращались не къ фантазіи, а лишь, непосредственно, къ чувству слушателя. Бахъ же, напротивъ того, старался дѣйствовать на воображеніе своихъ прихожанъ. Мы знаемъ, по разсказамъ многихъ средневѣковыхъ поэтовъ мистиковъ, что они въ моменты религіознаго экстаза старались представить себѣ страданія Христа въ видѣ ряда отдѣльныхъ картинъ изъ священной исторіи, какія рисовала имъ ихъ фантазія. Созерцаніе этихъ видѣній служило для нихъ подготовительной стадіей на пути къ высшей цѣли мистическихъ подъемовъ, сліянію съ вѣчнымъ бытіемъ. Такими-же картинами, созданными внутреннимъ зрѣніемъ въ часы глубокой религіозной настроенности, было проникнуто воображеніе I. С Баха, когда онъ писалъ свои партитуры. Его изобразительный талантъ такъ непосредственно передаетъ въ звуковыхъ символахъ картины природы, отдѣльныя сцены изъ евангелія, что мы совершенно отчетливо слышимъ удары во время бичеванія (въ Matthäus Passion), раскаты грома и монотонный плескъ потоковъ ливня, видимъ, какъ завѣса въ храмѣ разодралась на двое (ходъ въ басахъ Matthäus Passion), разорванныя облака на вечернемъ небѣ („Komm, zu mir, denn es will Abend werden“). Какъ на характерный образецъ описательной музыки Баха мы хотѣли бы указать на кантату „И произошла на небѣ война“, изображающую по апокалипсису борьбу Михаила съ дракономъ. Кто слышалъ эту кантату въ хорошемъ исполненіи, напримѣръ берлинскаго филармоническаго хора, у того никогда не изгладится изъ памяти образъ извивающагося дракона, на-

[1]) Объ взаимоотношеніи музыки и слова въ кантатахъ Баха мы очень интересныя мысли и замѣчанія находимъ у A. Pirro L'Esthétique de J. S. Bach (Paris 1907), A. Schweitzer'a J. S. Bach (Leipzig 1908), A. Schering's Bachs Textbehandlung (Leipzig 1900) и въ статьѣ A. Heuss'a Bachs Rezitativbehandlung (Bach Jahrbuch 1904).

рисованнаго необычайно реалистично шестнадцатыми темы въ ея вступительной части. Надъ царствомъ дьявола, гдѣ то въ синевѣ, золотятся лучи небеснаго свѣта—какой то безконечно далекой отъ жизни романтикой, зовущей за предѣлы земнаго существованія, волнуютъ насъ звуковыя картины I. С. Баха.

Вопросъ объ музыкальной обработкѣ текста у Баха является одной изъ наиболѣе интересныхъ проблемъ въ изученіи его творчества. „Слова“ его музыки часто отталкиваютъ насъ барочной напыщенностью, вульгарнымъ паѳосомъ и грубостью сравненій. Для многихъ изъ современныхъ ему композиторовъ такіе недостатки текста имѣли роковое значеніе, и, можетъ быть, именно по этой причинѣ мы не знаемъ уже больше ихъ звукотвореній. Но геній Баха поднялъ изъ праха и ничтожества поэтическія измышленія своихъ „стихотворцевъ“, для него ихъ тексты были лишь сосудами, которые онъ наполнялъ божественнымъ содержаніемъ. Они служили только внѣшней опорой, лѣсами, среди которыхъ онъ воздвигалъ чертоги своихъ музыкальныхъ идей. Онъ переплавлялъ стихи этихъ „либреттистовъ“ въ горнилѣ своей музыки, отбрасывая все случайное, непоэтичное, безыдейное. Бахъ никогда не иллюстрируетъ текста, а только выхватываетъ изъ него наиболѣе важный моментъ и разрабатываетъ его въ своей музыкѣ. Въ этой разработкѣ выявляется идеальное содержаніе текста—музыка и у него, какъ у байрейтскаго мастера, является искупительницей слова.

Однако музыка Баха нигдѣ не порываетъ своей непосредственной чисто декламаціонной связи со словомъ. Уже съ внѣшней стороны можно сразу замѣтить, что структура его музыкальныхъ фразъ не связана искусственно съ предложеніями текста, а вполнѣ совпадаетъ съ ними. Въ этомъ отношеніи Бахъ, также какъ и Вагнеръ является порожденіемъ великаго искусства ренессанса.

Но чувство формы было настолько развито у нашего мастера, что онъ, задумывая свою музыку въ декламаціонномъ стилѣ, не могъ писать ея иначе, чѣмъ въ мелодическихъ формахъ, и этимъ объясняется, почему его періоды, столь тѣсно связанные со словомъ, обладаютъ такой чисто музыкальной выразительностью. (Швейцеръ).

Эта двуединая сущность творчества I. С. Баха обусловливаетъ то положеніе двуликаго бога, которое онъ занимаетъ въ храмѣ искусства XIX вѣка. На его композиціи съ одной стороны опирались сторонники консервативнаго направленія въ музыкѣ, а съ другой тѣ, что возстали на борьбу съ самодержавіемъ традиціонныхъ музыкальныхъ формъ. И если первые старались повсюду выдвигать догматическую основу музыки Баха, то сторонники новонѣмецкой школы—къ нимъ принадлежитъ и Ф. Вольфрумъ—впадаютъ въ другую крайность, преувеличеніе роли живописнаго элемента въ его звуковыхъ концеп-

ціяхъ. Великая правда произведеній Баха заключается въ гармоніи реальнаго и идеальнаго начала, въ подчиненіи міра явленій міру идей. Надо помнить, что Бахъ „писалъ“ все видимое „по образу и подобію, по существу“, какъ говорится „въ царскихъ и соборныхъ опредѣленіяхъ о живописцахъ и о честныхъ иконахъ“ [1]), и мы дѣйствительно можемъ назвать его звукотворчество музыкальной иконографіей. Какъ религіозный же художникъ Бахъ одинаково далекъ и отъ наивнаго реализма композиторовъ предшествующей ему эпохи, и отъ звукоизображеній Берліоза или Р.-Корсакова. Только Дюреръ или Грюневальдъ, чьи произведенія возвышаются до великихъ откровеній мистики, чьи свѣтозарныя видѣнія уже растворяются въ звуки еще не оформленной музыки (Изенгеймскій алтарь), могутъ быть названы непосредственными предшественниками творца Matthäus Passion. Когда зазвучали впервые аккорды музыки Страстей Господнихъ, засіялъ тотъ свѣтъ истины, настоящаго мистическаго искусства, о которомъ съ такой невыразимой тоской во взорѣ грезила Melancolia Альбрехта Дюрера.

2.

„Возрожденіе“ І. С. Баха было тѣсно связано съ дѣятельностью ново-нѣмецкой школы. И то, и другая рождены изъ духа романтики. Кажется, Зольгеръ высказалъ мысль, что искусство—выявленная мистика. Поэтому только въ періодъ расцвѣта музыкальнаго романтизма величайшее твореніе І. С. Баха, Matthäus Passion, было извлечено изъ пыльнаго книгохранилища и исполнено въ 1829 году на концертѣ берлинской Пѣвческой Академіи подъ управленіемъ Мендельсона. 1829 годъ былъ началомъ великаго поворота въ исторіи Баховскаго движенія: съ вѣчно памятнаго концерта Singakademie начинается знакомство широкой публики съ вокальными произведеніями Баха, которыя прежде были доступны лишь немногимъ ученымъ музыкантамъ. За тѣ же 79 лѣтъ, которые отдѣляютъ день, когда Іоганнъ Себастіанъ сомкнулъ навсегда свои ослѣпшіе глаза, отъ перваго посмертнаго исполненія музыки Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матѳея, художественная лѣтопись повѣствуетъ лишь о полномъ забвеніи композицій Баха современниками и послѣдующими поколѣніями. И надо было, чтобы прошло цѣлое столѣтіе, чтобы „камень, который отвергли строители, тотъ самый сдѣлался главой угла“ развитія современнаго искусства звука.

Любителямъ музыки 18 вѣка почти всѣ произведенія Баха остались неизвѣстными. Знатоки цѣнили въ немъ „короля виртуозовъ на клавирѣ и органѣ“, удивительнаго творетика фуги, но о его кантатахъ, камерныхъ композиціяхъ большинство и не слыхало, вѣроятно, ничего. Господствовавшій тогда раціонализмъ былъ совершенно чуждъ, по духу своему, глубокой, интимной религіозности Баха. Это было время, когда, подъ вліяніемъ назрѣвавшихъ натуралистическихъ философскихъ теорій, наиболѣе чуткіе люди искали въ искусствѣ простоты и естественности выраженія, а по сравненію съ господствовавшимъ тогда вкрадчивымъ итальянскимъ стилемъ, искусныя звуковыя сплетенія Баха казались чрезвычайно запутанными, напыщенными. Только съ освобожденіемъ нѣмецкой музыки отъ плѣна итальянщины духовныя композиціи Баха начали привлекать къ себѣ вниманіе музыкантовъ. Въ маѣ 1789 года, Моцартъ посѣтилъ Лейпцигъ и слышалъ тамъ кантату „Singet dem Herrn ein neues Lied“, подъ управленіемъ Долеса, ученика великаго кантора. „Какъ только окончилось пѣніе,“ разсказываетъ Рохлицъ, „онъ полный радости воскликнулъ: вотъ я услышалъ теперь композитора, у котораго есть чему поучиться. Когда ему сказали, что школа св. Ѳомы, въ которой Бахъ былъ конторомъ, обладаетъ собраніемъ мотетовъ... онъ выпросилъ себѣ копіи“ (они въ то время не были еще напечатаны и потому не могли быть знакомы Моцарту) „и всегда бережно хранилъ ихъ“. Къ сожалѣнію. Моцарту суждено было ознакомиться съ Баховскими мотетами лишь за два года до его смерти, и потому они не могли оказать особаго вліянія на его стиль. Но уже за нѣсколько лѣтъ до этого, можно отмѣтить (О. Янъ) ясный поворотъ въ его творчествѣ, вызванный изученіемъ другихъ произведеній творца Matthäus Passion. Къ этимъ композиціямъ Моцарта относится, напримѣръ, фрагментъ C-moll'ной мессы, который отличается отъ всего, что были имъ написано для церкви своей выразительной декламаціей, въ чемъ несомнѣнно сказалось вліяніе Баха.

Сердце Бетховена, какъ онъ самъ писалъ въ 1801 году, „билось любовью къ великимъ произведеніямъ родоначальника современной гармоніи“. Еще тринадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ игралъ большинство прелюдій и фугъ изъ Wohltemperiertes Clavier, который онъ называлъ своей музыкальной библіей. Въ послѣдніе годы онъ ревностно изучалъ произведенія Баха. Не трудно указать непосредственное вліяніе Баховскимъ фугъ на его послѣднія камерныя произведенія, напримѣръ Cis-moll'ный квартетъ оп. 131. Замѣчаніе Вольфрума относительно аріеты въ послѣднихъ сонатахъ Бетховена мы можемъ дополнить указаніемъ на содержащіяся въ нихъ фуги, которыя до Бетховена появлялись лишь рѣдко въ сонатѣ Гайдновскаго типа. Глубокое идейное родство объединяетъ „Missa solemnis“ съ H-moll'ной мессой кантора св. Ѳомы.

Но только въ концѣ своей жизни Бетховенъ могъ познать все величіе и всемогущество Баха, ибо лишь въ началѣ XIX столѣтія стали появляться въ печати первыя тетради Бахов-

[1]) См. А. Волынскій. „Что такое идеализмъ?“ (Книга великаго гнѣва. Спб. 1905).

скихъ композицій, партитуры же его кантатъ по прежнему были обречены на летаргію. Единственнымъ городомъ, гдѣ изрѣдка исполнялись произведенія Баха былъ Лейпцигъ. Даже сынъ Іоганна Себастіана Филиппъ Эмануилъ, „великій" Бахъ, занимавшій видный постъ музикъ-директора въ Гамбургѣ и имѣвшій въ своемъ распоряженіи хоръ и оркестръ, ничего не сдѣлалъ для того, чтобы спасти отъ забвенія вокальныя композиціи своего отца. Въ концѣ XVIII столѣтія музыка Баха казалось забытой навсегда.

E pur si muove! Первый, кто выступилъ съ пропагандой идеи возрожденія І. С. Баха, былъ І. Н. Форкель (1749—1818). Форкель былъ музикъ-директоромъ Геттингенскаго университета и писалъ объемистую исторію музыки отъ сотворенія міра до новѣйшаго времени. Такъ какъ онъ боялся умереть, не добравшись въ своемъ изложеніи до Баха, а ему очень хотѣлось сохранить для потомства все, что онъ узналъ о мастерѣ отъ его сыновей, то онъ рѣшилъ въ 1802 году выпустить въ свѣтъ отдѣльнымъ изданіемъ главу о великомъ канторѣ, тѣмъ паче, что Bureau de Musique Кюнеля и Гоффмейстера предполагало начать въ томъ же году изданіе полнаго собраніе сочиненій Баха. Эта небольшая книжка 69 страницъ—хорошо для своего времени изданная—была написана съ такимъ подлиннымъ энтузіазмомъ, что еще понынѣ не утратила своего обаянія. Форкель обращается ко всему нѣмецкому народу: „охраненіе памяти этого великаго человѣка есть не только долгъ всѣхъ тѣхъ, кто любитъ искусство—это долгъ всей націи"... „И этотъ человѣкъ, величайшій музыкальный декламаторъ, какой когда либо жилъ на свѣтѣ, и какого, вѣроятно, никогда больше не будетъ, былъ нѣмцемъ. Гордись имъ, отечество! Гордись имъ, но будь же достойнымъ его!"—такъ кончаетъ онъ свою книгу.

Однако планъ Гофмейстера и Кюнеля не осуществился, и книга Форкеля не произвела особаго впечатлѣнія въ музыкальныхъ кругахъ.

Выпускъ въ свѣтъ первой кантаты Баха: „Ein' feste Burg ist unser Gott" (изданіе Брейткопфа и Гертеля, 1822), и впослѣдствіи Iohann Passion вызвало появленіе статей Рохлица („Für Freunde der Tonkunst"), посвященныхъ эстетическому анализу произведеній Баха. Это своего рода шедевры художественной критики. Съ удивительной свѣжестью и непосредственностью Рохлицъ разбираетъ творенія І. С. Баха, сравнивая его съ Дюреромъ, „ибо въ немъ удивительная правдивость, глубокая вѣра, изображеніе характеровъ и событій передается лишь звуками и ритмомъ, этими простѣйшими элементами искусства, гдѣ то скрытыми и все же столь явными. Кто можетъ представить себѣ болѣе глубокія, содержательныя произведенія искусства, кто достигъ въ немъ такого совершенство выраженія".

Рохлицъ не вѣрилъ, что сбылись уже дни и сроки, и тѣмъ не менѣе его статьи въ Allgemeine Musikalische Zeitung, которую онъ редактировалъ, почти совпадаютъ по времени съ подвигомъ Мендельсона. Быть можетъ, традиціи Цельтера, наложившаго свою тяжелую руку на многіе мотеты Баха, руководили и юнымъ ученикамъ его, когда онъ репетировалъ хоры Matthäus Passion. Вѣроятно исполненіе Мендельсона далеко не передавало всего богатства идей и чувства музыки Страстей Господнихъ... но „въ залѣ царило глубокое религіозное настроеніе; благоговѣйная тишина нарушалась лишь невольными выраженіями глубокаго волненія", такъ пишетъ объ этомъ концертѣ Фанни Мендельсонъ. Слушатели были въ экстазѣ отъ музыки Баха и тонкости ея передачи хоромъ академіи. 21 марта, въ день рожденія мастера, Matthäus Passion была повторена. Въ тотъ же вечеръ у Цельтера состоялся ужинъ, на который были приглашены всѣ выдающіеся бахіанцы Берлина; среди нихъ былъ Гегель, который въ своей эстетикѣ посвятилъ Баху глубоко проникновенныя слова. [1])

Пропаганда музыки Баха составляла всегда главную задачу артистической дѣятельности Мендельсона, и вполнѣ естественно поэтому, что его собственныя композиціи были написаны подъ сильнымъ вліяніемъ произведеній контора св. Ѳомы.

Вагнеръ въ статьѣ „еврейство въ музыкѣ" нападаетъ на Мендельсона за то, что онъ въ своихъ композиціяхъ бездушно подражалъ обвѣтшалымъ формамъ Баховскихъ твореній. Эта характеристика, поскольку она содержитъ упрекъ въ неискренности по отношенію къ Мендельсону, глубоко несправедливъ. Вѣдь всякій художникъ можетъ пользоваться въ своихъ произведеніяхъ стилемъ прежнихъ эпохъ, вовсе не становясь при этомъ непремѣнно „безжизненнымъ подражателемъ" того, что уже омертвѣло въ искусствѣ. Вопросъ только въ томъ, достаточно ли глубоко онъ проникся тѣмъ идейнымъ и эмоціональнымъ содержаніемъ, которое въ свое время создало эти формы. И что Мендельсонъ глубоко чувствовалъ Баховскія настроенія, что этотъ человѣкъ, писавшій такимъ гладкимъ стилемъ, измышлявшій такія слащавыя гармоніи, порой проникался глубокой скорбью, жаждой смерти и мистическаго слiянія съ божествомъ—это показываютъ его великолѣпный мотетъ „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir", про который, если не знать ея автора, можно сказать, что онъ написанъ Бахомъ [2]), 115 псаломъ, нѣкоторые отдѣльные моменты изъ „Lobgesang'a". „Я право не виноватъ",

---

[1]) Ges. Werke B. X (1838). Въ воспоминаніяхъ Терезы Девріенъ мы находимъ слѣдующій забавную исторію, происшедшую на этомъ вечерѣ. Г-жа Девріенъ, жена Эдуарда Девріена, друга Мендельсона, исполнявшаго партію Іисуса, сидѣла за столомъ рядомъ съ какимъ-то незнакомымъ господиномъ, показавшiися ей крайне неостроумнымъ собесѣдникомъ. Въ концѣ ужина она не выдержала и обратилась къ Мендельсону съ вопросомъ: „скажите, кто этотъ дуракъ, котораго посадили рядомъ со мною?" „Этотъ дуракъ—знаменитый философъ Гегель", отвѣтилъ ей молодой маэстро, закрывъ свой ротъ платкомъ, чтобы скрыть улыбку. (Th. Devrient. Erinnerungen. 1905).

[2]) См. R. Hohenemser. Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19 Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? (Leipzig 1900); а также статью В. Нагеля. о Бахѣ въ журналѣ „Musik" за 1901 годъ, № 1.

писалъ Мендельсонъ своему другу Девріену (Briefe, 1830—1847), „что моя композиція такъ сходна съ Баховской музыкой, ибо я старался выразить то, что у меня было на душѣ. И если слова текста возбуждали во мнѣ такія же чувства, какія волновали старика Баха, то я только могу радоваться. Вѣдь ты же не подумаешь обо мнѣ, что я копирую его формы, внѣ всякаго содержанія. Еслибъ это было такъ, то мое ощущеніе внутренней пустоты не дало бы мнѣ возможности докончить ни одной своей работы“. И Мендельсонъ, дѣйствительно, до того сжился съ техникой и религіозными идеями прежнихъ эпохъ, что ему невольно приходилось подражать стилю Баха или итальянскихъ композиторовъ, когда онъ хотѣлъ выразить какія либо глубокія душевныя переживанія, ибо интеллектъ требовалъ отъ него большого, чѣмъ въ состояніи былъ создать его индивидуально ограниченный музыкальный талантъ. Нѣтъ, однако-жъ, ничего удивительнаго въ томъ, что при своей тонкой духовной и артистической организаціи онъ въ моменты высшаго экстаза дѣйствительно, какъ бы сливался съ тѣми геніальными композиторами, которые привлекали его всецѣло. Но рука его скоро безсильно опускалась, какой либо сентиментальный гармоническій оборотъ, мягкая, стилизованная въ духѣ 30-хъ годовъ, мелодическая линія, отступленія отъ текста въ угоду пѣвцамъ, вялая, надуманная тема въ фугѣ, все это, при знакомствѣ съ подлиннымъ Бахомъ, разрушаетъ обаяніе Мендельсоновской музыки, и его „подражательныя“ (даже въ наиболѣе благородномъ смыслѣ этого слова) композиціи, особенно въ области инструментальной, кажутся намъ менѣе всего долговѣчными и цѣнными изъ того, что онъ написалъ.

Впрочемъ, не слѣдуетъ преувеличивать вліяніе Баха на Мендельсона, чему способствуетъ укоренившійся въ исторіи музыки взглядъ на его ораторіи и инструментальныя композиціи. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о „самодовлѣющей игрѣ звучащими формами“ въ камерныхъ композиціяхъ (какъ далекъ отъ такого рода музыки былъ Бахъ!) мы хотѣли бы отмѣтить только, что въ его ораторіяхъ и духовной музыкѣ вліяніе раннихъ итальянскихъ мастеровъ и Генделя, совершенно скрываетъ отъ насъ міръ религіозныхъ идей Баха, и вся манера трактовки хоровъ указываетъ на вполнѣ опредѣленные образцы въ ораторіяхъ Генделя (Israel in Aegypten), которымъ слѣдовалъ Мендельсонъ. „Paulus“, гораздо болѣе глубоко проникнутъ протестантскимъ, Баховскимъ духомъ, но и здѣсь наврядъ ли можно согласиться съ тѣми параллелями, которыя проводитъ Кречмаръ въ своемъ „Führer durch den Konzertsaal“ между музыкой Matthäus Passion и этой ораторіей Мендельсона. .

Рядомъ съ „Павломъ“ мы хотѣли бы поставить ораторію Киля „Христосъ“. Фр. Киль (1821—1885), у насъ почти неизвѣстный, принадлежалъ къ тѣмъ немногимъ музыкантамъ, который мыслилъ во всемъ полифонически, и эта основа творчества сближала его съ евангеліемъ всеблагаго контрапункта, съ духовной музыкой I. С. Баха. Киль болѣе широко, чѣмъ Мендельсонъ, пользовался отдѣльными стилистическими элементами, заимствованными у Баха, но онъ зато гораздо глубже, чѣмъ авторъ „пѣсенъ безъ словъ“ чувствовалъ полигармоническія основы Баховской музыки. Въ этомъ отношеніи его бахіанство, несмотря на сухость письма, носитъ гораздо болѣе подлинный характеръ, чѣмъ сладкозвучныя партитуры Мендельсона Увеличенные интервалы, къ которымъ въ патетическіе моменты прибѣгаетъ Бахъ, придаютъ и его музыкальной рѣчи своеобразный, интересный оттѣнокъ. Религіозныя настроенія этой ораторіи имѣютъ непреходящую художественную цѣнность, и мы можемъ только высказать на этихъ страницахъ свое сожалѣніе, что благородная музыка Киля почти совершенно исчезла съ концертныхъ программъ даже тамъ, гдѣ царятъ Регеръ и Брамсъ.



Тѣ таинственныя силы, которыя связывали музыку Баха съ духомъ романтики, быть можетъ опредѣленнѣе, чѣмъ у Мендельсона, сказались въ композиціяхъ Р. Шумана. Удивительная нравственная чистота характера, глубокія мистическія переживанія сближали его поэтическое творчество съ духовнымъ содержаніемъ Баховской религіозной лирики. Но странно—тамъ, гдѣ Шуманъ непосредственно соприкасается съ музыкальными идеями нашего мастера (въ своей рояльной музыкѣ), труднѣе всего выписать изъ собраній его сочиненій тѣ такты, которые можно было бы привести какъ доказательство этого вліянія. Въ царствѣ неизъяснимой, таинственной почи витали образы его фантазіи. Мы знаемъ, что у Баха есть произведенія для клавира — адажіо италіанскаго концерта, хроматическая фантазія—которыя звучатъ, какъ гимны Новалиса, какъ идеальныя подобія Шумановскихъ видѣній. Но волновали ли Шумана эти романтическіе мотивы въ инструментальной музыкѣ Баха?.... Для Шумана Бахъ былъ источникомъ свѣта истины, той божественной гармоніи, которую онъ такъ мучительно искалъ въ своей душѣ. И потому во второмъ, „просвѣтленномъ“ періодѣ своего творчества, онъ часто, не всегда, впрочемъ, удачно, старается примѣнить въ своей музыкѣ контрапунктическую работу въ стилѣ Баха. Въ камерныхъ композиціяхъ послѣднихъ годовъ его жизни (въ ихъ числѣ 6 фугъ для органа на B—A—C—H) подражаніе Баху носитъ уже надуманный характеръ, и только тамъ, гдѣ строгій стиль совершенно соотвѣтствуетъ его поэтическимъ концепціямъ, какъ, напримѣръ, въ реквіемѣ „Манфреда“ или заключительныхъ хорахъ „Фауста“, мы можемъ говорить о сліяніи новой и старой романтики.

Въ литературной своей дѣятельности Шуманъ часто возвращается къ темѣ „Бахъ“ и въ своемъ журналѣ онъ первый затронулъ вопросъ о томъ, что „не было ли бы своевременнымъ, еслибъ нѣмецкая нація рѣшилась бы издать полное собраніе

сочиненій Баха“ (1837). Его желанію суждено было сбыться лишь черезъ 13 лѣтъ: въ 1850 году (100 лѣтъ послѣ смерти І. С. Баха) было основано въ Лейпцигѣ Общество Баха, въ комитетѣ котораго принялъ участіе и Шуманъ, поставившее себѣ цѣлью: „издать всѣ произведенія Іоганна Себастіана Баха, „которыя по признанію научной критики и на основаніи до„стовѣрныхъ данныхъ могутъ считаться принадлежащими ему, „въ видѣ полнаго собранія сочиненій“.

Работа эта была завершена черезъ пятьдесятъ лѣтъ—27 Января 1900 года—когда дирекція выпустила въ свѣтъ послѣдній, 46-ой томъ этого собранія.

Первые годы дѣятельности Bach Gesellschaft совпадаютъ съ началомъ новаго идеалистическаго движенія, вызваннаго „оперой и драмой“ и основаніемъ новонѣмецкой школы Фр. Листомъ. И, если впослѣдствіи именно члены дирекціи Общества стали во главѣ реакціоннаго движенія, направленнаго противъ музыкальной новизны, то возможностью прочно обосновать свою издательскую дѣятельность оно несомнѣнно обязано энергичной пропагандѣ и матеріальной поддержкѣ Листа, котораго впослѣдствіи такъ возненавидѣли сторонники абсолютной красоты въ музыкѣ. А между тѣмъ хоральныя прелюдіи Баха эти симфоническія поэмы „en miniature“ являются прототипомъ той новой концертной формы, какую создалъ творческій геній Фр. Листа. И то, что особенно „сердило стариковъ“, роскошныя гармоніи Листа, источникъ созвучій современной музыки, суть тоже, отчасти, лишь истолкованія музыкальныхъ пророчествъ „великаго кантора Германіи“.

Наиболѣе сильно вліяніе Баха сказывается въ органныхъ композиціяхъ Листа. Одинъ изъ лушихъ знатоковъ органа, проф. Рейманъ, вообще говоря, совсѣмъ не поклонникъ творчества Листа, называетъ его единственнымъ достойнымъ наслѣдникомъ и продолжателемъ І. С. Баха. Дивное тонкое чутье звука, эстетическое очарованіе регистровки, умѣніе извлекать изъ инструмента нѣжнѣйшее пѣніе характеризуетъ органную технику Листа. И тѣмъ не менѣе именно органныя вещи Листа мало знакомы широкой публикѣ. Среди нихъ чаще всего исполняется фуга на B—A—C—H, панегирикъ отцу современной гармоніи, являющаяся какъ бы продолженіемъ послѣдней комопозиціи Баха. Другая—не менѣе значительная, варіаціи на хроматическій Basso continuo кантаты:

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Sind der Christen Thränenbrod

отличается глубиной настроеній и искусной контрапунктической работой.

Въ смыслѣ гармоніи это произведеніе представляетъ собой богатѣйшую сокровищницу—укажемъ только на удивительную послѣдовательность по цѣлотонной гаммѣ въ концѣ ея. Третьей большой композиціей Листа, овѣянной духомъ величайшаго органиста всѣхъ временъ, является транскрипція вступленія изъ кантаты „Ich hatte viel Bekümerniss“, въ которой заключительная фуга написана съ чисто Баховской силой и законченностью.

Рояльныя обработки шести Баховскихъ прелюдій и фугъ для органа, сдѣланныя Листомъ, къ которымъ въ 1868 году была еще присоединена органная фантазія и фуга g-moll, упрочили мѣсто Баха въ концертныхъ программахъ, подобно тому, какъ Баховскія обработки Вивальдіевскихъ концертовъ впервые сдѣлали ихъ доступными органистамъ и клавиристамъ его эпохи. И вліяніе ихъ на характеръ рояльнаго стиля Листа было не менѣе плодотворно, чѣмъ то значеніе, какое имѣли скрипичные концерты Вивальди для композицій Баха. Стоитъ только вспомнить H-moll'ную сонату, всю проникнутую мистикой, возвышенную и величавую по своему характеру, съ великолѣпной заключительной частью, представляющей собой кульминаціонную точку произведенія.

Духовныя композиціи Фр. Листа написаны подъ вліяніемъ италіанскихъ мастеровъ. Но по своему внутренному содержанію Торжественная Месса или Христосъ совершенно отлична отъ музыки до—баховскаго періода. Глубокая личная убѣжденность, которой проникнутъ религіозный энтузіазмъ Листа, придаютъ этимъ его произведеніямъ, несмотря на все ихъ оркестровое великолѣпіе, интимный характеръ, сближающій ихъ съ твореніями І. С. Баха. Въ Graner Festmesse Листъ задается, подобно Баху, цѣлью музыкально охарактеризовать всѣ отдѣльныя настроенія богослужебнаго текста, и по своей идейной глубинѣ, религіозному выраженію, даже блеску инструментовки (Credo) достигаетъ благороднаго паѳоса H-moll'ной Мессы. Думалъ ли скромный органистъ св. Ѳомы, представляя „свѣтлѣйшему курфюрсту свою малую работу, какъ доказательство тѣхъ знаній, кои онъ пріобрѣлъ въ музыкальномъ искусствѣ“, что его месса послужитъ прообразомъ для величайшихъ твореній нѣмецкой духовной музыки, „Missae Solemnis“ и Graner Festmesse Листа.

Какъ мягкимъ гармоничнымъ звукамъ постлюдіи послѣ окончанія торжественнаго богослуженія, внимаемъ мы послѣ Гранской Мессы Листа пѣснямъ его ученика и друга Петра Корнеліуса (1824—1874) на религіозные тексты. Ихъ ясная и спокойная полифонія въ рояльномъ аккомпанементѣ есть одно изъ наиболѣе красивыхъ выявленій Баховской основы современной нѣмецкой музыки.

3.

Появленіе первыхъ томовъ полнаго собранія сочиненій І. С. Баха, въ изданіи Bach Gesellschaft, вызвало рядъ статей и монографій, посвященныхъ его творчеству.

Быть можетъ наиболѣе значительными работами среди Баховской литературы были брошюры Іоганна Теодора Мозевіуса (1788—1858), относящіяся, впрочемъ, къ болѣе раннему періоду. Мозевіусъ былъ профессоромъ и основателемъ Пѣвческой Академій въ Бреславлѣ (1825), на концертахъ которой подъ его управленіемъ былъ исполненъ цѣлый рядъ кантатъ Баха, въ то время почти совершенно неизвѣстныхъ. Для поясненія ихъ музыкальнаго содержанія Мозевіусъ выпустилъ въ свѣтъ небольшую книжку: „I. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen“ (1845), а впослѣдствіи (1850) и разборъ Matthäus Passion. По своей основной точкѣ зрѣнія онъ примыкаетъ къ Рохлицу, но его удивительно вѣрная характеристика изобразительныхъ элементовъ въ музыкѣ Баха написаны въ духѣ современной эстетики и въ этомъ отношеніи онъ является предшественникомъ Пирро и Швейцера.

Такую же большую эстетическую цѣнность представляютъ собой недавно (1911) переизданныя вступительныя статьи Роб. Франца (1815—1893) къ его великолѣпнымъ обработкамъ Баховскихъ кантатъ и магнификата. Въ его пѣсняхъ сквозь желтую листву поздней романтики свѣтятся лучи солнца Баха, и вся ихъ фактура, въ не меньшей степени, чѣмъ его дополненія къ партитурамъ великаго кантора, показываютъ намъ, какъ проникновенно Францъ изучалъ его произведенія.

Первое научно разработанное жизнеописаніе нашего мастера было написано въ 1865 году прусскимъ министромъ финансовъ Биттеромъ (1813—1885). Но несмотря на всѣ благія пожеланія автора, его недостаточныя музыкальныя знанія заставляютъ теперь, когда мы имѣемъ такое образцовое во всѣхъ отношеніяхъ изслѣдованіе о жизни и произведеніяхъ I. С. Баха, какъ біографія Ф. Спитта (1841—1894), совершенно забыть объ этой книгѣ. Работа Спитта (1 томъ ея появился въ печати въ 1874, второй—въ 1880 году) не только рисуетъ намъ обликъ I. С. Баха, но и воскрешаетъ передъ глазами читателя всю эпоху, ту музыкальную дѣйствительность, для который работалъ нашъ мастеръ. По богатству матеріала, глубокому анализу звукотвореній Баха это единственная въ своемъ родѣ книга, и можно только пожалѣть, что авторъ ея такъ тщательно старался провести грань между музыкой великаго кантора и новыми теченіями въ искусствѣ, что значительно понижаетъ идейную цѣнность его монографіи.

Но возвратимся, однако-жъ, отъ этихъ литературныхъ комментарій къ живымъ истолкованіямъ музыкальныхъ идей I. С. Баха, какія мы встрѣчаемъ въ произведеніяхъ композиторовъ второй половины XIX столѣтія. Имя Рихарда Вагнера уже неоднократно упоминалось нами въ первой части нашей статьи. Нужно ли намъ прибавлять къ этимъ строкамъ, что онъ всю свою жизнь былъ восторженнымъ почитателемъ „непостижимо великаго Іоганна Себастіана“, „глубочайшей загадки всѣхъ временъ“, культурное и идейное значеніе которой онъ раскрылъ въ своихъ дивныхъ статьяхъ „Religion und Kunst“ и „Was ist deutsch?“. Въ очень интересныхъ воспоминаніяхъ о байрейтскомъ мастерѣ Гансъ ф. Вольцогенъ разсказываетъ о послѣдовательномъ исполненіи въ теченіе цѣлаго ряда вечеровъ въ Ванфридѣ всего „Wohltemperirtes Clavier“. „Бахъ сочинялъ исключительно для себя и совершенно не думалъ при этомъ о публикѣ“, такъ замѣтилъ послѣ исполненія одной изъ фугъ Вагнеръ, „иногда только кажется, что онъ игралъ ту или другую пьесу своей женѣ. Въ этой интимности творчества—предчувствіе новаго искусства“. И, дѣйствительно стремленіе къ высшей свободѣ выраженія, присущее лирическимъ стихотвореніямъ Баха, его фугамъ, послужило и для Вагнера тѣмъ музыкальнымъ принципомъ, который созидалъ изъ одной темы большія полифоническія сцены въ его драмахъ. Однако мы совершенно не хотимъ сказать этимъ, что музыка Вагнера есть непосредственное продолженіе Баховской полифоніи, ибо контрапунктическая манера письма въ музыкальныхъ драмахъ подчиняется исключительно словамъ текста и вовсе не представляетъ собой чисто тематическую разработку опредѣленной мысли, какъ у творца Wohltemperiertes Clavier. Но удивительная логика Вагнеровскихъ модуляцій его умѣніе одухотворять каждую линію оркестровой ткани все это доказываетъ глубокое на него вліяніе I. С. Баха. Тамъ же, гдѣ самый текстъ драмы задуманъ въ духѣ Баховскаго идеализма и мистики, въ „Мейстерзингерахъ“, въ „Парсифалѣ“, музыка Вагнера какъ бы сливается съ письмомъ кантатъ и Passionen „великаго кантора Германіи“. Особенно сильно это вліяніе проявляется въ массивной діатонической полифонной прелюдіи, въ хоралахъ и хоровыхъ сценахъ „Мейстерзингеровъ“ и музыкальной декламаціи „Парсифаля“, который по величавой простотѣ и непосредственному сильно драматическому выраженію своихъ религіозныхъ мотивовъ такъ близокъ къ Matthäus Passion Іоганна Себастіана Баха.

Къ сожалѣнію, размѣры нашей статьи не позволяютъ намъ остановится на симфоніяхъ органиста св. Флоріана, Антона Брукнера, въ чьемъ творчествѣ такъ гармонично сливается миръ религіознаго созерцанія Баха съ новыми завоеваніями въ области гармоніи Листа и Вагнера, и ученика его Густава Малера († 1911). Можно ли въ нѣсколькихъ строкахъ передать все глубокое очарованіе симфоническихъ адажіо Брукнера, овѣянныхъ поэзіей ранней готики, вся полифонія и богатѣйшая гармонія которыхъ такъ же, какъ и у Баха, проникнуты не столько духомъ оркестра, сколько особенностями игры на органѣ?

Среди произведеній Брамса, котораго консервативная критика выдвигала въ борьбѣ съ Вагнеромъ, какъ единственнаго хранителя наслѣдія прошлаго и продолжателя классическихъ традицій музыки, есть композиціи, написанныя несомнѣнно подъ вліяніемъ техники прошедшихъ эпохъ, но большинство изъ нихъ носитъ современный, индивидуальный характеръ.

Брамсъ очень серіозно изучалъ музыку восемнадцатаго столѣтія, но совершенно не руководился при этомъ желаніемъ усвоить себѣ путемъ чисто внѣшняго подражанія извѣстную техническую законченность и гладкую манеру письма. Для этого онъ обладалъ слишкомъ ярко выраженной художественной индивидуальностью и умѣніемъ находить новыя формы для своихъ идей. И если тѣмъ не менѣе Амбросъ [1]) о лучшемъ произведеніи Брамса, его „нѣмецкомъ реквіемѣ“, могъ сказать, что оно представляетъ собой попытку ввести, въ немного измѣненномъ видѣ, Баховскую кантату въ современную церковную лютеранскую музыку, то это объясняется исключительно глубокимъ идейнымъ родствомъ, объединяющимъ обоихъ мастеровъ. Оба они являются величайшими поэтами нѣмецкой музыкальной мистики, въ твореніяхъ которыхъ глубокая личная скорбь и страданія озарена радостнымъ преодолѣніемъ воли къ жизни. Ораторіальный стиль реквіема, представляющаго собою рядъ картинъ смерти, вѣчной жизни, которыя служили важнѣйшими темами нѣмецкаго изобразительнаго искусства временъ Гольбейна, тѣсно связанъ съ религіозной лирикой Баха и совершенно выходитъ изъ рамокъ церковной обрядности, съ которой связываетъ его Амбросъ.

Наиболѣе содержательной темой для сравненій являются вокальныя композиціи Брамса, въ которыхъ его изумительное полифоническое мастерство проявилось особенно цѣльно. Его смѣшанные хоры, серіозныя пѣснопѣнія сіяютъ на той же высотѣ музыкальнаго неба, откуда льется вѣчный свѣтъ въ искусствѣ, излучаемый геніемъ І. С. Баха. Можно было бы указать на цѣлый рядъ элементовъ, сближающихъ технику обоихъ творцовъ музыкальной культуры, на то, что у Брамса дивное богатство гармоній, такъ же какъ и у Баха, связано съ контрапунктическимъ веденіемъ голосовъ, на народный характеръ его звуковыхъ концепцій, на обработку мелодій хораловъ въ Брамсовскихъ мотетахъ. Можно было бы провести параллели между варіаціями его e-moll'ной симфоніи и чаконой для скрипки Баха, между d-moll'нымъ рояльнымъ концертомъ вѣнскаго мастера и одноименнымъ клавирнымъ концертомъ Баха. Но именно по отношенію къ Брамсу, чье творчество по распространенному среди публики мнѣнію, представляетъ собой только сухую разработку пріемовъ классической мысли, такія сравненія особенно опасны, ибо дѣлаютъ лишь болѣе неприступной ту скалу, охраняемую богомъ Логе, которая скрываетъ отъ насъ дѣвственно прекрасный ликъ его музыки.

Изъ всѣхъ современныхъ нѣмецкихъ музыкантовъ Максъ Регеръ (род. 1873) глубже всего почувствовалъ въ душѣ своей мистическій голосъ послѣднихъ правдъ жизни и естественно, что онъ обратилъ глаза свои къ міру Баховскаго искусства, къ

[1]) Ambros. Bunte Blätter. 1874, стр. 117. См. также и цитированную нами выше статью Нагеля.

наиболѣе законченному храму религіозной мысли въ музыкѣ. И можетъ онъ надолго останется единственнымъ музыкантомъ, въ творчествѣ котораго служитъ лейтъ—мотивомъ не имя Вагнера, а идеи кантора св. Ѳомы. Ибо на всемъ протяженіи музыки мы наврядъ ли найдемъ примѣръ такого поразительнаго сходства творческихъ обликовъ двухъ поэтовъ звука, отдѣленныхъ другъ отъ друга столѣтіями. А потому прослѣдить развитіе Баховскихъ идей въ композиціяхъ Регера значило бы проанализировать почти все, что было написано имъ. Начиная съ первыхъ органныхъ композицій и кончая послѣдними опусами для скрипки, только что вышедшими изъ печати (ноябрь 1911), Регеръ пользуется почти исключительно тѣми звуковыми формами, какія въ исторіи человѣческаго духа связаны съ именемъ Баха (и Бетховена). Но старыя формы вовсе не являются у него выраженіемъ застывшей мысли, оторванности отъ творческаго духа нашего времени, открывающаго искусству новыя цѣли и новыя художественныя средства. Безконечно богатый и гибкій языкъ его музыки, болѣе разнообразный и содержательный, чѣмъ „изреченное слово“ передаетъ тончайшіе оттѣнки настроеній, все очарованіе переходовъ отъ одного момента чувства къ другому. Въ созерцаніи жизни мы находимъ теперь цѣнности, какія еще не были доступны І. С. Баху, и Регеръ является однимъ изъ наиболѣе глубокихъ выразителей новыхъ религіозныхъ идей, что волнуютъ души лучшихъ людей нашихъ дней. Но онъ весь и во всемъ—музыка.... И потому эти идеи, для которыхъ слово въ состояніи дать лишь общее, примитивное выраженіе, претворяются въ его музыкѣ въ нѣчто чрезвычайно сложное, въ какую то звуковую тайну, важную и значительную, мистическій символъ которой B—A—C—H.

Евгеній Браудо.

Эйзенахъ. Осень 1911.

ПЕРВЫЙ ТОМЪ.

Жизнь Баха и его инструментальныя произведенія.

„Поскольку исторія служитъ жизни,
постолько хотимъ служить мы ей“.

Чѣмъ дальше современное искусство на пути своемъ къ Байрейту и Веймару удаляется отъ грандіозныхъ высотъ творчества Гайдна, Моцарта, Шуберта и Бетховена, тѣмъ яснѣе вырисовываются на горизонтѣ очертанія другого колосса, который все больше и больше выростаетъ передъ нашими глазами, возвышаясь надъ горнымъ массивомъ вѣнской школы. Вершина этого колосса скрыта отъ насъ облаками, но мы знаемъ, что она не увѣнчана двумя главами. Еще недавно музыкальная традиція соединяла воедино великаго мастера Г. Генделя съ пророкомъ музыки Іоганномъ Себастіаномъ Бахомъ, стараясь представить ихъ въ видѣ какой то пары сіамскихъ близнецовъ, и еще понынѣ взглядъ этотъ сохранился въ воззрѣніяхъ музыкальной толпы. Но исторія уже давно отдѣлила удачной операціей обоихъ мастеровъ другъ отъ друга. Ни Ф. Спитта, чья превосходная біографія нашего мастера не нуждается ни въ какихъ похвалахъ, ни первый изслѣдователь его творчества благородный энтузіастъ Форкель „не считали умѣстнымъ и нужнымъ проводить“ въ своихъ вдохновенныхъ геніемъ Баха книгахъ „какія либо параллели между нимъ и Генделемъ“.

Олимпійскія вершины Генделя были всегда легко доступны глазу, и пара моцартовскихъ кларнетовъ въ его партитурахъ такъ-же мало мѣшали намъ наслаждаться ихъ величественной красотой, какъ новомодныя сокращенія и скучныя каденціи Хризандера. Но какое далекое разстояніе отдѣляетъ ихъ—увы!—отъ вулканическаго центра живого творческаго искусства нашихъ дней. Современное искусство „устало“, говоря словами Франца Листа, „благоговѣйно преклоняться передъ трезвучіями Генделя. Оно жаждетъ чудныхъ диссонансовъ Страстей Господнихъ, H-moll'ной Мессы и иныхъ пряностей Баховской полифоніи. [1])“ Съ полнымъ правомъ историки музыки стараются уста-

[1]) Въ наши дни ученые музыканты увлекаются изданіемъ сочиненій старинныхъ композиторовъ. Такого рода „раскопки“ очень полезны и соединяются иногда даже съ пріятнымъ, разъ дѣло идетъ о научныхъ изслѣдованіяхъ въ области исторіи музыки или о томъ, чтобы обогатить новыми интересными пьесами репертуаръ такъ называемой домашней музыки (конечно не въ стилѣ Г. В. Риля). Но съ другой стороны это увлеченіе ведетъ къ одностороннему культу музыки прежнихъ столѣтій и подъ знаменемъ „добраго стараго времени“ филистеры стараются собрать своихъ единомышленниковъ для борьбы съ новымъ искусствомъ. Нѣтъ необходимости приводить на этихъ страницахъ доказательства того, что концертный залъ не есть университетскій семинарій по музыкѣ и что профессоръ



новить непосредственную связь между истымъ нѣмецкимъ искусствомъ Баха и Р. Вагнера. Даже смѣлый контрапунктъ партитуръ Штрауса, его энергичная разработка какой либо музыкальной мысли слагается по словамъ Священнаго Писанія, удачно процитированнымъ Кречмаромъ, „изъ тѣхъ кирпичей, которые не захотѣли поднять съ земли лѣнивые каменьщики“.

Да, музыка Баха, какъ труба архангела въ день страшнаго суда, зоветъ теперь однихъ къ новой жизни, другихъ къ вѣчному забвенію. Только близкимъ ему по духу художникамъ принадлежитъ настоящее и будущее нѣмецкаго искусства. Враги Байрейта, враги новой веймарской музыки, враги современнаго искусства, его смѣлой и честной борьбы были въ большинствѣ своемъ также врагами Баха, и не послѣднимъ среди нихъ былъ знаменитый вѣнскій Бекмессеръ, уже при жизни ушедшій въ царство мертвыхъ. Такой колоссъ, могучая вершина котораго еще и понынѣ скрыта для насъ тучами, опирается, конечно, на громадные горные массивы. И въ самомъ дѣлѣ Іоганнъ Себастіанъ Бахъ перевоплотилъ въ своемъ творчествѣ музыкальныя сокровища, собранныя нѣмецкими и иностранными композиторами, уже забытыми въ наши дни, ибо только пользуясь плодами ихъ музыкальной дѣятельности, онъ могъ выполнить свою художественную миссію. Благодаря предшественникамъ и современникамъ Баха его музыка и понынѣ источаетъ еще животворящую влагу, орошающую отдаленныя отъ нея области, гдѣ произростаютъ молодые побѣги современнаго искусства.

не можетъ быть, только потому, что онъ ученый, высшимъ судьей въ дѣ-
лахъ современнаго искусства, современной музыкальной культуры. Всѣ
чуткіе и образованные любители музыки знаютъ, что именно молодые та-
ланты хранятъ огонь, который тлѣлъ въ произведеніяхъ старыхъ масте-
ровъ, и что въ ихъ творчествѣ этотъ огонь уже не разъ разгорался яркимъ
пламенемъ, развѣивая холодную золу искусства прежнихъ дней. Робертъ
Шуманъ сказалъ однажды, что источники творчества каждаго отдѣль-
наго мастера сливаются въ исторіи музыки въ одинъ общій потокъ: каж-
дый художникъ претворяетъ въ своихъ произведеніяхъ результаты твор-
чества своихъ предшественниковъ. Только одинъ источникъ по прежнему
даетъ намъ свою живую воду, и музыка всегда будетъ черпать изъ него
новыя творческія идеи для искусства. Этотъ источникъ—произведенія І. С.
Баха, которыя, какъ извѣстно, долгое время не были знакомы публикѣ
и адептамъ музыки и только теперь, благодаря стараніямъ нѣмецкихъ
музыкантовъ, возрождаются къ новой жизни. Изслѣдованія въ области ста-
ринной музыкальной и оркестровой техники, будутъ всегда занимать по-
четное мѣсто въ культурной жизни музыки. Но какъ то странно видѣть,
что въ наши дни, когда творчество байрейтскаго мастера привлекаетъ
сердца людей всѣхъ націй, такіе серіозные, вдумчивые ученые, какъ Хри-
зандеръ со священнымъ трепетомъ стараются возстановить пустяшныя
орнаментальныя украшенія стараго италіанскаго опернаго искусства, ко-
торыми пользуется иногда въ своей музыкѣ Гендель. Вѣдь всѣ каденціи,
порожденныя виртуозной техникой большихъ артистовъ, забывались съ
того момента, когда эти пѣвцы сходили со сцены и тщательная обработка
такихъ элементовъ Генделевской оперы даетъ намъ вмѣсто аромата на-
стоящаго художественнаго творчества лишь раздражающій запахъ нюха-
тельнаго табака старой виртуозной манерности.

Многія поколѣнія стойкихъ и самоотверженныхъ музыкантовъ накопляли ту духовную энергію, которую геній Баха претворилъ въ великія художественныя произведенія. Это были чистые и твердые духомъ, но мягкіе сердцемъ предки Іоганна Себастіана Баха, втеченіе многихъ столѣтій глубоко проникшіе своими корнями въ родную почву. Мы постараемся нарисовать на этихъ страницахъ картину дѣятельности членовъ этой семьи, направленной на благо нѣмецкаго искусства.

2.

Многимъ изъ читателей, выросшимъ въ деревнѣ, въ селахъ или небольшихъ городкахъ, знакомъ, вѣроятно, типъ деревенскаго „кантора“, или регента хора и органиста, и навѣрное, они сохранили живое воспоминаніе о его дѣятельности, которая и понынѣ, быть можетъ, не утратила для нихъ своего обаянія. Дѣятельность такого кантора была чрезвычайно разнообразной, страшно утомительной, но зато въ высшей степени плодотворной, какъ для всей общины, такъ и для отдѣльныхъ ея членовъ. Не было кажется, ни одной отрасли музыкальнаго искусства, съ которой этотъ славный старикъ не соприкасался бы такъ или иначе. Онъ считалъ своимъ долгомъ чести хорошо играть на органѣ и самому умѣть настраивать и чинить свой инструментъ. Изъ деревенскихъ мальчиковъ онъ набиралъ большой хоръ и обучалъ ихъ пѣнію. Съ помощью этого хора и при участіи мѣстныхъ музыкантовъ онъ „ставилъ“ богослужебную музыку въ церкви и вмѣстѣ съ пѣвчими шествовалъ въ бурю и непогоду за дрогами покойниковъ. Вы помните, какъ онъ жаловался вамъ на то, что во всей массѣ духовныхъ композицій нѣтъ ни одной подходящей для исполненія въ мѣстной церкви вещи. Но вы не вѣрили старику, ибо на самомъ дѣлѣ нашъ милый органистъ придумывалъ лишь поводы, чтобы оправдать свое желаніе самому сочинять хоральныя прелюдіи и постлюдіи, заупокойныя пѣснопѣнія и всяческую иную церковную музыку: вѣдь сердце его было полно живыхъ звуковъ. Чтобы почерпнуть новыя музыкальныя идеи, онъ по ночамъ переписывалъ на нотной бумагѣ, имъ самимъ разлиневанной, объемистые томы музыкальныхъ пьесъ, въ которыхъ видѣлъ воплощеніе своихъ идеаловъ. Какъ то, въ одинъ прекрасный день, онъ былъ приглашенъ въ замокъ, къ патрону его церкви, чтобы аккомпанировать проѣзжей знаменитости. И вотъ неожиданно оказалось, что скромный канторъ прекрасно играетъ на роялѣ, который онъ предварительно собственноручно настроилъ и привелъ въ надлежащій порядокъ. Баронъ пришелъ въ восторгъ отъ такой разносторонности деревенскаго органиста, но все же не рѣшился поручить ему давать уроки музыки молодой владѣлицѣ замка, находя, что старикъ все-таки слишкомъ старомоденъ. Однако-жъ было-бы

несправедливо оспаривать его педагогическіе таланты, нашедшіе такое плодотворное примѣненіе въ ежедневныхъ занятіяхъ (почти тридцать часовъ въ недѣлю!) съ цѣлой сотней деревенскихъ дѣтишекъ. Все это не мѣшало ему участвовать въ качествѣ скрипача въ квартетѣ, играть недурно на віолончели и аккомпанировать себѣ на гитарѣ, когда по просьбѣ друзей онъ пѣлъ имъ въ вечерніе часы „разныя пріятныя для слуха пѣсенки". Въ праздничные дни, и особенно въ каникулы, онъ не переставалъ думать о своемъ искусствѣ. Свои досуги онъ тратилъ на то, чтобы осмотрѣть какой нибудь новый органъ, на путешествія съ цѣлью услышать новую музыку, или помѣриться силами съ другими мастерами игры на его инструментѣ. Постепенно нашъ канторъ сталъ входить въ славу среди своихъ коллегъ, и даже само правительство почтило его назначеніемъ на должность ревизора органовъ. Правда всѣ эти занятія не давали ему достаточнаго заработка, чтобы жить вполнѣ безбѣдно со своей семьей, и потому ему приходилось, какъ вы знаете, браться еще за разнаго рода побочныя работы. Несмотря, однако-жъ, на всю скудость своей внѣшней жизни, онъ всегда старался сохранить свое чувство собственнаго достоинства и не побоялся въ рѣшительный моментъ дать энергичный отпоръ заносчивому правительственному чиновнику, хотя за рѣзкій отвѣтъ онъ могъ легко поплатиться своей должностью... О, этотъ человѣкъ былъ вылѣпленъ изъ какой то особой глины.

Такого рода канторъ, несмотря на незначительность своей музыкальной индивидуальности, даетъ намъ нѣсколько одностороннее, но все же вѣрное представленіе о членахъ семейства „Баховъ", той гильдіи музыкантовъ, которая вынесла на своихъ плечахъ борьбу за возрожденіе искусства въ тяжелую пору, когда старая, чистосердечная нѣмецкая музыка умолкла на многіе годы. Въ настоящее время ни протестантская, ни католическая церковь или школа не являются больше центрами музыкальной культуры, и потому мы съ грустью должны констатировать, что государство совершенно перестало интересоваться этими истинными носителями музыкальнаго просвѣщенія народа. И несмотря на то, что не изъ ихъ среды придетъ къ намъ новый Іоганнъ Себастіанъ Бахъ, примѣры Антона Брукнера или Макса Регера все же показываютъ, что между нашимъ великимъ роднымъ искусствомъ и скромной дѣятельностью народнаго учителя и органиста существуетъ еще тѣсная связь, что среди нашихъ геніальныхъ мастеровъ есть еще люди, въ которыхъ сохранился типъ прежняго кантора.

3.

Въ періодъ расцвѣта церковнаго полифоническаго пѣнія Германія, какъ извѣстно, отстала въ своемъ музыкальномъ развитіи отъ другихъ странъ. Руководящая роль принадлежала тогда

Нидерландамъ и Италіи, которыя дали искусству такихъ двухъ мастеровъ, какъ Орландо Лассо и Пьерлуиджи да Палестрина. Особенно фанатично проповѣдывали евангеліе всеблагаго контрапункта нидерландцы, обращаясь со своей пылкой проповѣдью даже къ италіанцамъ, изъ художественной метрополіи которыхъ ихъ композиторы брали свои темы, грегоріанскіе хоралы церкви. Почти въ самый годъ смерти обоихъ мастеровъ (1594) въ Италіи началось новое движеніе въ области музыки, которое привело къ эмансипаціи инструментальной музыки отъ вокальной, къ созданію упрощеннаго вокальнаго стиля и, наконецъ, къ сліянію обоихъ родовъ музыки. Упрощенный вокальный стиль, казавшійся италіанцамъ наиболѣе подходящимъ для возрожденной античной музыки, постепенно перешелъ въ речитативъ, въ аріозное пѣніе. Но речитативъ съ инструментальнымъ сопровожденіемъ представляетъ собой, въ сущности говоря, только старое латинское церковное словопѣніе (хоралъ), въ возрожденномъ, болѣе свободномъ видѣ. Опера, ораторія, связавшія старую эпоху съ новой, вдохнули новую жизнь въ церковныя пѣснопѣнія.

Въ этотъ моментъ исторіи музыки мы наблюдаемъ также и у нѣмцевъ стремленіе пойти по слѣдамъ своихъ учителей. Нѣмецкіе композиторы стали совершать путешествія въ Италію съ цѣлью изучить тамъ не только старое, но и новое искусство. Мы укажемъ лишь на наиболѣе выдающихся нѣмецкихъ мастеровъ, начиная съ Ганса Лео Гаслера, сочинявшаго наряду съ церковными композиціями (написанными, впрочемъ, больше въ духѣ старины, чѣмъ по новымъ образцамъ) „сады радости" для пѣнія, сборники танцев „венерины сады", кончая Генрихомъ Шютцемъ, „отцомъ нѣмецкой музыки", перенесшимъ на почву Германіи завоеванія италіанской музыкальной реформы и смѣло проложившимъ себѣ путь къ концертной духовной музыкѣ, къ библейскимъ сценамъ, къ „Страстямъ Господнимъ" и даже къ новомодной оперѣ. Правда ему зато не всегда удавалось сохранить характерныя особенности нѣмецкаго стиля.

Однако состязаніе за побѣдную вѣтвь скоро было прервано самымъ неожиданнымъ образомъ. Тридцатилѣтняя война повергла во прахъ Германію: страна сдѣлалась ареной войны, была отдана на разграбленіе шайкѣ наемниковъ, привлеченныхъ туда со всѣхъ странъ Европы жаждой приключеній и добычи. Молодые побѣги нѣмецкаго искусства и науки были втоптаны въ грязь. Даже послѣ заключенія мира мы видимъ повсюду полный распадъ, тупое безразличіе, страданія, нищету народа, совершенно обезсиленнаго кровавыми бойнями. Въ придворныхъ кругахъ царствуетъ только жажда наслажденій и полнѣйшій развратъ. Въ такой атмосферѣ распустилась пышнымъ цвѣтомъ „романская мишура" — нѣмецкій духъ казалось окончательно угасъ.

И тѣмъ не менѣе ему суждено было возродиться къ новой жизни. Гдѣ то въ глубинахъ нѣмецкой музыки тлѣлъ неугасимый огонь, заботливо охранямый канторами и органистами. Особенно же важное значенiе въ исторiи пробужденiя роднаго искусства имѣла широко развѣтвленная семья музыкантовъ, жившая въ замкнутой сферѣ нѣмецкаго бюргерства. И когда сбылись дни и сроки, нѣмецкiй духъ нашелъ свое воплощенiе въ творчествѣ Iоганна Себастiана Баха. Но не поколѣнiю, лишь чаявшему пришествiя земного Мессiи, было дано понять его величiе.

4.

Многочисленная семья Баховъ жила въ 16 вѣкѣ въ различныхъ мѣстахъ Германiи. Еще до 1550 года въ Арнштадтѣ (Тюрингiя), въ Вехмарѣ, около Готы, жили, какъ доказываютъ письменныя извѣстiя, предки нашего великаго мастера. Фейтъ Бахъ, являющiйся, согласно фамильной хроникѣ [1]) Баховъ, родоначальникомъ всей семьи, не былъ, какъ это часто утверждаютъ, выходцемъ изъ Венгрiи, а напротивъ того возвратился оттуда на свою родину, Германiю. Изъ Венгрiи же онъ принужденъ былъ бѣжать изъ-за религiозныхъ преслѣдованiй противъ лютеранъ въ перiодъ контръ-реформацiи.

„Самую большую радость въ жизни Фейту Баху доставляла игра на небольшой гитарѣ (an einem Cythringen), которую онъ бралъ съ собой на мельницу и игралъ на ней, пока мололась привезенная имъ мука. Можно себѣ представить, какъ красиво звучало сочетанiе шума жернововъ и игры на музыкальномъ инструментѣ и тамъ на мельницѣ онъ научился, вѣроятно, чувствовать ритмическую основу музыки. Это было исходной точкой художественнаго творчества его потомковъ". „Въ началѣ былъ ритмъ", изрекъ Гансъ ф. Бюловъ, и въ настоящую минуту мы, благодаря изслѣдованiямъ Карла Бюхера, знаемъ, что ритмической основой многихъ формъ стиха и мелодiй послужили равномѣрныя движенiя во время работы. Поэтому игра на мельницѣ, подъ аккомпаниментъ вращающагося жернова, ужъ не кажется намъ больше профанацiей искусства и на работу этого мельника мы будемъ смотрѣть, какъ на священный источникъ живого искусства.

Старшаго изъ многочисленныхъ дѣтей своихъ Фейтъ отослалъ въ ученiе къ Каспару Баху въ Веймаръ. Тамъ „на высотахъ герцогскаго замка" Гансъ изучалъ ремесло и „послѣ долголѣтней выучки возвратился домой настоящимъ музыкантомъ [1])". Однако-жъ на случай всевозможныхъ осложненiй въ жизни предусмотрительный юноша научился также ткать ковры. Природа щедро надѣлила его той жизнерадостностью, тѣмъ чисто народнымъ юморомъ, который свойствененъ всему роду Баховъ и нашелъ свое отраженiе въ произведенiяхъ Iоганна Себастiана. Изъ его многочисленныхъ потомковъ для насъ интересъ представляютъ лишь трое сыновей, посвятившихъ себя музыкѣ. 1. Iоганнъ († 1673, былъ „директоромъ городскихъ музыкантовъ" и органистомъ въ Эрфуртѣ, гдѣ впослѣдствiи всѣхъ вообще городскихъ музыкантовъ звали просто „Бахами"). Среди его потомковъ слѣдуетъ отмѣтить особо внука Iоганна Бернгарда Баха († 1749), жившаго въ Эйзенахѣ,—выдающагося мастера своего времени, имя котораго теперь почти забыто. 2. Христофъ (дѣдушка нашего Iоганна Себастiана, † 1661 въ Вехмарѣ) и 3. Генрихъ (органистъ въ Арнштадтѣ, † 1692).

Этотъ Генрихъ умеръ въ возрастѣ 77 лѣтъ, переживъ большую часть своихъ дѣтей, но все же за его гробомъ слѣдовало 28 внуковъ и нѣсколько правнуковъ. Члены семьи Баховъ держались патрiархальныхъ обычаевъ и считали своимъ нравственнымъ долгомъ брать себѣ женъ тотчасъ же по полученiи перваго обезпеченнаго опредѣленными доходами мѣста. Согласно обычаю они искали себѣ подругу жизни среди дочерей своихъ товарищей по искусству, что въ данномъ случаѣ обозначало просто среди своихъ родственниковъ. Обильное количество дѣтей заставляло ихъ вступать во второй, а часто въ третiй бракъ. Бахи никогда не боялись жизненныхъ невзгодъ и въ самые тяжелые дни основывали свой семейный очагъ. Случалось даже, что братья брали себѣ въ жены дѣвушекъ, бывшихъ сестрами другъ другу. Въ фамильной хроникѣ семейства Бахъ, уже съ давнихъ поръ обитавшаго въ Тюрингiи, и даже отпрысковъ его, ушедшихъ въ чужiя страны, совсѣмъ не упоминались имена дѣвушекъ и тѣхъ юношей, которые сдѣлались крестьянами или ремесленниками, и много мелкихъ фамильныхъ вѣтвей такимъ образомъ были преданы забвенiю. Въ этой хроникѣ мы находимъ указанiя на многiе заглохнувшiе музыкальные побѣги (такъ, напримѣръ, объ одномъ изъ Баховъ говорится, что „онъ любилъ музыку, но никогда не занимался ею серiозно, а искалъ главнымъ образомъ развлеченiй въ путешествiяхъ"), на разныя жизненныя бѣдствiя („хирургъ Бахъ нынѣ живетъ за десять миль отъ Кенигсберга въ Пруссiи.... и обремененъ огромной семьей"). Мы можемъ остановить свое вниманiе только на нѣсколькихъ выдаю-

---

[1]) Наряду со спискомъ Спитта я цитирую еще другой списокъ хроники, напечатанный въ 1843 году во „Всеобщей Музыкальной Газетѣ". Начало его составлено Iоганномъ Себастiаномъ Бахомъ, дальнѣйшiя данныя занесены туда сыномъ его Филиппомъ Эмануиломъ, а также и другими членами семьи Баховъ, среди которой насчитывается больше пятидесяти именъ, имѣвшихъ значенiе для исторiи музыки.

[1]) Докторъ Вернеръ Вольфгеймеръ, редакторъ новаго посмертнаго изданiя бiографiи Баха Ф. Спитта, опубликовалъ въ Bach Jahrbuch за 1910 г. статью: „Hans Bach, der Spielmann", въ которой онъ приводитъ доказательства того, что „скоморохъ" Гансъ Бахъ, котораго имѣетъ, повидимому, въ виду и Вольфрумъ, не можетъ считаться прадѣдомъ Iоганна Себастiана. *(Примѣчанiе переводчика).*

щихся мастерахъ изъ семьи Баховъ, о дѣятельности которыхъ мы имѣемъ, къ счастію, точныя свѣдѣнія. Родъ Баховъ пережилъ вмѣстѣ съ нѣмецкимъ народомъ высокіе подъемы во время реформаціи и униженія тридцатилѣтней войны и вмѣстѣ съ нимъ онъ поднялся въ послѣдующую эпоху на прежнюю высоту и сдѣлался гордостью германскаго народа. Какія духовныя силы нужны были для того, чтобы семья эта смогла сохранить свою творческую способность во времена злосчастной многолѣтней войны!

Намъ приходится обойти молчаніемъ рядъ мелкихъ утерянныхъ для насъ произведеній членовъ семьи Баховъ и выразить лишь надежду, что историкамъ посчастливится еще найти многія изъ нихъ. Мы можемъ констатировать, согласно словамъ Филиппа Эмануила Баха, что побочная вѣтвь его семьи, жившая въ Мангеймѣ, и въ лицѣ Іоганна Людовика Баха вступившая на почвѣ художественныхъ интересовъ въ общеніе съ Іоганномъ Себастіаномъ, занималась одновременно и живописью и музыкой. Сынъ этого отдаленнаго родственника нашего мастера, Готлибъ Фридрихъ Бахъ (1714—1785), былъ придворнымъ органистомъ и живописцемъ герцога. Самъ онъ, а также и сынъ его, Іоганнъ Филиппъ Бахъ, унаслѣдовавшій отъ отца и его постъ при дворѣ, занимаютъ почетное мѣсто въ нѣмецкой школѣ портретистовъ. Послѣдній жилъ отъ 1752 до 1846 года и считался однимъ изъ знаменитѣйшихъ и наиболѣе трудолюбивыхъ мастеровъ своего времени. Въ своей книгѣ приходовъ и расходовъ, сохранившейся полностью, онъ приводитъ 985 портретовъ, написанныхъ имъ пастелью [1]). У Филиппа Эмануила мы находимъ слѣдующія строки, посвященныя имъ обоимъ: „Отецъ и сынъ прекрасные портретисты. Послѣдній посѣтилъ меня прошлымъ лѣтомъ и написалъ съ меня портретъ, отличавшійся большимъ сходствомъ". Филиппъ Эмануилъ самъ очень интересовался живописью и сынъ его Іоганнъ Себастіанъ впослѣдствіи сдѣлался ученикомъ историческаго живописца Эзера. Къ несчастію Іоганнъ Себастіанъ умеръ еще юношей.

Но все, что можно требовать отъ человѣка, въ смыслѣ

---

[1]) Посѣтители выставки картинъ въ Мейнингенѣ (іюнь 1904), на которой было выставлено много его картинъ, могли убѣдиться въ его талантѣ. Одинъ изъ поклонниковъ таланта Іоганна Филиппа Баха воздалъ ему стихотворную хвалу по поводу 60 лѣтняго юбилея въ качествѣ члена стрѣлковаго общества (1835):

Eines Künstlers höchste Freude
Ist Genuss der Augenweide
An der schönen Frauen Bild:
In die Seele eingedrungen,
Bis zum Sprechen gut gelungen
Hast Du's schöner noch enthüllt.

Одинъ изъ внуковъ его, г. Пауль Бахъ, почтовый чиновникъ въ Темарѣ, который былъ любезенъ сообщить мнѣ эти свѣдѣнія, также занимается живописью.



ІОГ. СЕБ. БАХЪ.

Гравюра Боллингера (1802) съ портрета работы Э. Готтлиба Гаусмана (младшаго), находящагося въ школѣ св. Ѳомы въ Лейпцигѣ (1735).

талантливости, мы находимъ у одного изъ братьевъ вышеназваннаго Іоганна Людвига Баха, Николая Эфраима Баха. Этотъ Николай Эфраимъ поступилъ въ 1708 году на службу къ настоятельницѣ монастыря въ Гандерсгеймѣ. Въ 1713 году онъ былъ назначенъ, какъ сообщаетъ Спитта, лакеемъ „и ему поручено было наблюденіе за галлереей картинъ и статуй". Кромѣ того ему вмѣнялось въ обязанность писать композиціи и выступать въ качествѣ музыканта; затѣмъ онъ занималъ еще мѣсто кравчаго, органиста, завѣдующаго монастырскимъ виннымъ погребомъ, учителя музыки и пѣнія и, наконецъ, главнаго эконома.

5.

Арнштадтскій Бахъ, по имени Генрихъ, боролся всю свою жизнь съ нуждой и лишеніями. Это былъ композиторъ и органистъ, одинъ изъ лучшихъ представителей искусства своего времени, „услаждавшій своей музыкой слухъ почтенныхъ дворянъ, высокопоставленныхъ и обыкновенныхъ, и даже всѣхъ своихъ согражданъ". Судьба подарила ему двухъ сыновей, въ творчествѣ которыхъ нѣмецкое искусство отразилось особенной благородной чистотой въ моментъ полнѣйшаго упадка духовной жизни народа. Іоганнъ Христофъ и Іоганнъ Михаилъ были учениками своего отца, оба отличались созерцательнымъ характеромъ, преданностью своему долгу и скромно работали на поприщѣ своего искусства, наврядъ ли сознавая, какое важное значеніе имѣла ихъ дѣятельность для музыки того времени. Ни они, ни другіе талантливые представители семьи Баха, вплоть до Іоганна Себастіана, не совершали никогда артистическихъ путешествій для усовершенствованія въ музыкѣ въ Италію, эту обѣтованную страну искусства. Все же они ревностно изучали всѣ новыя завоеванія художественной техники, стараясь использовать достиженія иноземной музыки, чтобы возвеличить свое родное искусство, вѣрность которому была одной ихъ характерныхъ особенностей семьи Баховъ.

Іоганнъ Христофъ, „глубокомысленный композиторъ", болѣе геніальный, чѣмъ братъ, занималъ съ 1665 по годъ смерти своей въ 1703 мѣсто органиста въ Эйзенахѣ, гдѣ одновременно съ нимъ, втеченіе одного года, на томъ же органѣ игралъ Іоганнъ Пахэльбель. Къ сожалѣнію только немногія изъ его композицій дошли до насъ. Дивный мотетъ для двухъ хоровъ „Я не оставлю тебя" долгое время приписывался Іоганну Себастіану къ вящей славѣ послѣдняго. Большая библейская сцена (названная имъ мотетомъ) для двухъ пятиголосныхъ хоровъ, двухъ скрипокъ, четырехъ альтовъ, фагота, четырехъ трубъ, литавръ, баса и органа „И произошла на небѣ война", изображающая по Апокалипсису (12; 7—12), побѣду архангела Михаила надъ дьяволомъ, представляетъ собой грандіозную композицію. Въ концепціи своей піесы Бахъ примѣнилъ всѣ художественныя

средства италіанской школы, усвоенныя нѣмецкими композиторами (Шютцемъ, Гаммершмидтомъ) и это, однако, нисколько не исказило исконный Баховскій духъ, „стѣсненный здѣсь рамками ораторіи". Филиппъ Эмануилъ Бахъ пишетъ въ 1775 году объ этомъ мотетѣ Форкелю: „Эта 22-голосная пьеса написана съ большимъ мастерствомъ. Покойный отецъ мой исполнилъ ее однажды въ церкви и всѣ были поражены ея эффектностью". Въ извѣстной кантатѣ „Нынѣ настало спасеніе и сила" (два хора съ оркестромъ) Іоганна Себастіана чувствуется сильное вліяніе композиторскихъ пріемовъ его дяди. Въ двухъ другихъ мотетахъ эйзенахскій Бахъ выступаетъ передъ нами въ пышныхъ доспѣхахъ великаго венеціанца Джованни Габріели. Гармонично законченныя, какъ по своей технической фактурѣ, такъ и по своему духовному содержанію, обѣ эти композиціи стоятъ значительно выше всего того, что было создано его современниками. (Изъ нихъ вторая „Прекратилась радость сердца нашего" производитъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ первая „Нынѣ отпускаешь раба Твоего"). Форкель слышалъ эту пьесу подъ управленіемъ Филиппа Эмануила въ Гамбургѣ и въ слѣдующихъ словахъ передаетъ свои впечатлѣнія: „Я еще живо помню, какъ Филиппъ Эмануилъ Бахъ, тогда уже сильно состарившійся, поворачивался ко мнѣ съ улыбкой при наиболѣе странныхъ и рискованныхъ мѣстахъ пьесы"... Нѣсколько другихъ его очень яркихъ, пластически законченныхъ вокальныхъ композицій дошли до насъ въ цѣлости. Изъ инструментальныхъ же композицій, состоявшихъ главнымъ образомъ изъ обработокъ хораловъ для органа и варіацій для клавира [1]), сохранилось лишь немногое. Впрочемъ, онѣ значительно уступаютъ его вокальнымъ вещамъ, которыя могутъ быть даже поставлены рядомъ съ произведеніями его великаго племянника, хотя для своего времени, съ точки зрѣнія требованій эпохи, представляли огромную цѣнность и давали новыя идеи для творчества Іоганну Себастіану и другимъ его современникамъ.

6.

Іоганнъ Михаилъ, съ 1673 года до смерти своей въ 1694 году занимавшій мѣсто органиста и секретаря общины въ Геренѣ, около Арнштадта, имѣетъ такое же важное значеніе для исторіи музыки. По словамъ хроники, „онъ былъ, подобно старшему своему брату, превосходнымъ композиторомъ". Его мотеты, по большей части хоральнаго характера (среди нихъ особенно выдѣляется по своей оригинальной концепціи, построенной на противоположеніи шестиголоснаго и трехголоснаго хора, мотетъ „Какъ тѣнь дни наши"),

[1]) Мы рѣшились замѣнить слово „фортепіано" для обозначенія инструментовъ эпохи Баха болѣе общимъ названіемъ „клавиръ", (Klavier) бывшимъ въ употребленіи во времена великаго кантора. (*Прим. переводч.*)

заключаютъ въ себѣ много интереснаго и новаго, хотя они написаны далеко не такъ увѣренно и уступаютъ въ смыслѣ богатства содержанія композиціямъ его брата. Іоганнъ Себастіанъ, который былъ женатъ на одной изъ дочерей его, т. е. на своей кузинѣ, несомнѣнно зналъ эти мотеты. По лексикону Вальтера (1732) Іоганнъ Михаилъ написалъ „рядъ внушительныхъ сонатъ и пьесъ для клавира", которыя однако-жъ не дошли до насъ. Кромѣ вышеуказанныхъ мотетовъ намъ извѣстенъ еще рядъ другихъ его композицій: нѣсколько одно- и многоголосныхъ арій, богослужебная музыка, въ видѣ кантаты („О, не оставь Ты насъ"), нѣсколько обработокъ хораловъ для органа, въ которыхъ онъ подражаетъ І. Пахэльбелю, имя котораго нами уже было названо.

Кромѣ того Іоганнъ Михаилъ, подобно Іоганну Себастіану и многимъ другимъ членамъ семьи Баховъ, славился еще своимъ искусствомъ строить музыкальные инструменты, клавихорды и скрипки.

Изъ потомковъ обоихъ дядей Іоганна Себастіана для насъ представляютъ интересъ лишь сыновья Іоганна Христофа. Одинъ изъ нихъ сдѣлался органнымъ мастеромъ, другой, Іоганнъ Христофъ, переселился въ чужіе края и о дальнѣйшей его судьбѣ мы ничего не знаемъ. Третій, Іоганнъ Фридрихъ, былъ органистомъ и совершенно пропилъ свой талантъ. Старшій сынъ, Іоганнъ Николай († 1753), занималъ мѣсто университетскаго органиста въ Іенѣ и своей художественной дѣятельностью, своими духовными композиціями, съ честью поддержалъ славныя традиціи рода Баховъ. [1])

7.

Средній изъ трехъ названныхъ нами выше сыновей Ганса Баха, Христофъ, вмѣстѣ со своими потомками является представителемъ свѣтской музыки въ семьѣ Баховъ. Ему пришлось перейти въ корпорацію городскихъ музыкантовъ, которая въ тѣ времена пользовалась довольно плохой репутаціей. Цехъ музыкантовъ принималъ всяческіе мѣры, чтобы оградить себя отъ вульгарной музыки. Для борьбы съ музыкальной пошлостью устраивались особыя общества, устанавливались статуты. Скрипачи, игравшіе въ кабачкахъ, изгонялись съ позоромъ изъ среды честныхъ ремесленниковъ. Дѣдъ Іоганна Себастіана не счелъ нужнымъ вступить въ члены подобнаго рода общества. Большая музыкальная семья Баховъ сама по себѣ составляла „инструментально-музыкальную коллегію", главные статуты которой были преданность своему долгу и моральная чистота.

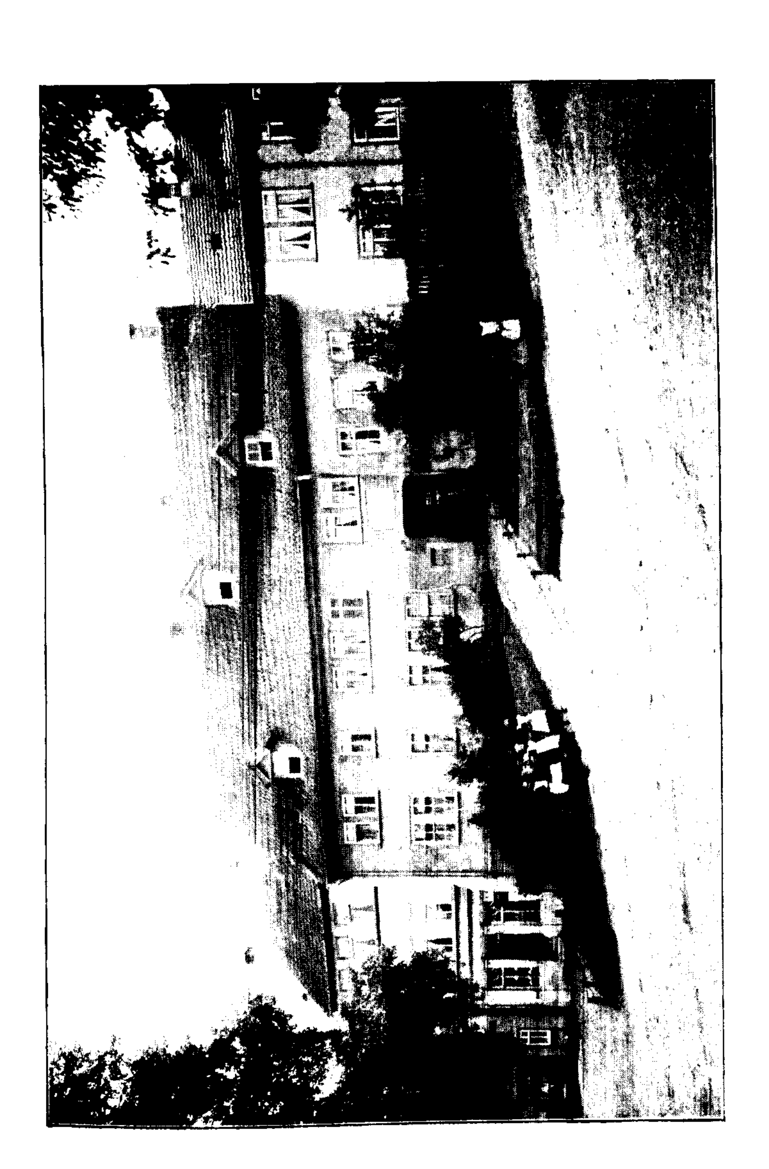
[1]) Онъ написалъ небольшой водевиль „Іенскіе любители пива и вина", который недавно былъ исполненъ съ большимъ успѣхомъ университетскимъ капельмейстеромъ Ф. Штейномъ въ Іенѣ.

Эти статуты не были написаны и не заучивались членами коллегіи наизусть: все воспитаніе, полученное ими, закрѣпляло въ ихъ сознаніи основное правило жизни. Бахи имѣли свой музыкальный праздникъ, и Форкель, бывшій въ дружбѣ со старшими сыновьями Іоганна Себастіана, разсказываетъ [1]), что члены семьи, жившіе въ разныхъ мѣстахъ Тюрингіи, сѣверной и южной Саксоніи и во Франконіи разъ въ году собирались вмѣстѣ. Мѣстомъ такого собранія они выбирали обыкновенно Эрфуртъ, Эйзенахъ, или Арнштадтъ. „Такъ какъ все это общество состояло исключительно изъ канторовъ, органистовъ и городскихъ музыкантовъ, которые въ своей дѣятельности были тѣсно связаны съ церковью, и такъ какъ, по обычаю того времени, было принято передъ началомъ всякаго дѣла читать молитву, то ихъ собранія начинались съ пѣнія хорала. Послѣ этого благочестиваго вступленія собравшіеся переходили къ шуткамъ, что, конечно, представляло собой полнѣйшій контрастъ къ вступительному хоралу. Они пѣли исключительно народныя пѣсни, отчасти комическаго, отчасти немного вольнаго содержанія, пѣли ихъ всѣ вмѣстѣ, такъ что независимые другъ отъ друга голоса сочетались въ одну гармонію, при чемъ каждый участникъ пѣлъ на другой текстъ. Такого рода импровизаціи они называли Quodlibet... Многіе видятъ въ этой веселой игрѣ мелодіями начало нѣмецкой оперетты. Однако такого рода Quodlibet были въ ходу у нѣмцевъ еще и гораздо раньше". Іоганнъ Себастіанъ увѣковѣчилъ этотъ обычай, рожденный народнымъ юморомъ, въ заключительной части своихъ Гольдбергъ-варіацій.

О композиціяхъ Христофа Баха, придворнаго лакея и музыканта въ Веймарѣ, занимавшаго въ послѣдніе годы своей жизни мѣсто „графскаго придворнаго и городского музыканта" въ Арнштадтѣ († 1661), мы ничего не знаемъ. Онъ писалъ главнымъ образомъ попурри изъ танцевъ, составляющихъ, какъ извѣстно, вступительную часть „мужицкой кантаты" Іоганна Себастіана.

Его сынъ Георгъ Христофъ сдѣлался родоначальникомъ новой вѣтви семьи, переселившейся въ 1689 году въ Франконію (Швейнфуртъ). Послѣ этого старшаго сына (род. 1642) у Христофа Баха родились въ 1645 году близнецы Іоганнъ Амвросій и Іоганнъ Христофъ, которые даже въ зрѣломъ возрастѣ были настолько похожи—и физически и духовно—другъ на друга, что ихъ абсолютно нельзя было отличить. Оба учились му-

[1]) Въ своей книгѣ: „Uber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" Leipzig 1802, не нашедшей, по нашему мнѣнію, должной оцѣнки въ трудѣ Ф. Спитта. Значеніе этой небольшой работы І. Форкеля (1749—1818) заключается не въ богатствѣ и разнообразіи фактовъ, въ ней содержащихся, а въ томъ благородномъ энтузіазмѣ, съ которымъ авторъ пишетъ о произведеніяхъ и личности І. С. Баха, посвящая свой трудъ, „патріотамъ и поклонникамъ" истаго музыкальнаго искусства. (*Примѣчаніе переводчика*).



Домъ въ Эйзенахѣ, гдѣ родился Іог. Себ. Бахъ.

зыкѣ, игрѣ на скрипкѣ, главнымъ образомъ у своего отца. Іоганнъ Христофъ поступилъ въ 1671 году на службу къ графу фонъ Шварценбургъ (Арнштадтъ), въ качествѣ придворнаго музыканта при церковной и городской капеллѣ, и умеръ тамъ въ 1693 году. Іоганнъ Амвросій переселился въ 1667 году въ Эрфуртъ, гдѣ занялъ мѣсто своего двоюроднаго брата. Согласно традиціи онъ вскорѣ по полученіи мѣста, въ 1668 году, женился на Елизаветѣ, дочери скорняка Валентина Леммергирта, давнишняго друга его семьи.

Іоганнъ Амвросій въ 1671 или 72 году переѣхалъ въ Эйзенахъ, уступивъ свое мѣсто опять таки своему двоюродному брату. Его жизненный путь не былъ усѣянъ розами. Въ 1684 году онъ принужденъ былъ обратиться въ городской совѣтъ съ прошеніемъ, въ которомъ ходатайствовалъ о воспомоществованіи, въ виду того, что онъ не въ состояніи больше прокормить своимъ заработкомъ жену и шестерыхъ дѣтей. Вслѣдствіе траура по поводу кончины короля, такъ жаловался онъ, было отмѣнено много свадебъ и онъ лишился поэтому части своихъ доходовъ. Онъ проситъ отпустить его обратно въ Эрфуртъ, ибо тамъ ему не нужно будетъ содержать подмастерьевъ и „чужихъ помощниковъ“. Но городской совѣтъ далъ ему, повидимому, возможность остаться въ Эйзенахѣ. У него было восемь дѣтей, изъ которыхъ четверо умерли въ раннемъ возрастѣ. Въ живыхъ остались: Іоганнъ Христофъ (род. 1671), Марія Саломея (род. 1677), Іоганнъ Яковъ (1682) и нашъ Іоганнъ Себастіанъ.

Юность Іоганна Себастіана.

8.

Іоганнъ Себастіанъ родился въ 1685 году, по датамъ фамильной хроники 21 марта, и крещенъ былъ, какъ гласитъ запись въ церковномъ реестрѣ, 23-го. По нашему исправленному грегоріанскому календарю день его рожденія приходится на 31 марта. Домъ, гдѣ онъ родился въ Эйзенахѣ на площади церкви св. Дѣвы, сохранился еще и понынѣ. Къ фасаду прибита памятная доска, самый домъ недавно былъ перестроенъ подъ музей Баха. Здѣсь, въ сердцѣ Германіи, у подножья стариннаго Вартбурга, подъ сѣнью германскихъ лѣсовъ, среди преданій родного народа и сказочныхъ чудесъ его исторіи и искусства протекаютъ дѣтскіе годы Іоганна Себастіана. Подобно бѣдному сыну горнорабочаго и безстрашному борцу за идею Мартину Лютеру, Іоганнъ Себастіанъ еще мальчикомъ участвовалъ въ ученическомъ хорѣ, пѣніе котораго въ праздники оглашало

мирныя улицы города [1]). Въ Эйзенахѣ мальчикъ началъ учиться игрѣ на скрипкѣ у своего отца. Но о томъ, какимъ музыкантомъ былъ его отецъ, мы знаемъ такъ-же мало, какъ и о личности его матери. Единственный документъ, касающійся семьи мастера, изъ котораго мы можемъ почерпнуть скудныя свѣдѣнія о его домашнихъ, это рѣчь, произнесенная на похоронахъ душевно больной сестры Іоганна Себастіана (на текстъ изъ Евангелія Луки 12, 48) и напечатанная потомъ для раздачи ближайшимъ родственникамъ, случайно сохранившаяся до нашихъ дней. Въ этой надгробной рѣчи, между прочимъ, говорится, что „въ противоположность слабоумной дѣвушкѣ, въ Бозѣ почившей, ея братья отличаются развитымъ умомъ и способны къ искусству и ремесламъ". Такъ какъ Амвросій былъ лишь простымъ городскимъ музыкантомъ, то фразу эту надо понимать буквально. Судя по портрету отецъ Баха обладалъ простой мужицкой внѣшностью, не носилъ даже парика и отпустилъ себѣ длинные усы.

Къ несчастію судьба внезапно разбила семейное счастіе родителей Баха. Въ 1694 году умерла мать Іоганна Себастіана, вскорѣ умеръ и его отецъ, женившійся вторично незадолго до своей кончины. Въ 1695 году Іоганнъ былъ отданъ на воспитаніе старшему своему брату и съ той поры для него окончились счастливые годы дѣтства.

9.

Этотъ братъ, Іоганнъ Христофъ, ученикъ эрфуртскаго органиста Пахэльбеля, въ 1690 году занялъ мѣсто органиста въ Ордруфѣ и женился въ 1694 году. Намъ ничего не извѣстно о томъ, насколько хорошо зналъ музыку Іоганнъ Христофъ, но онъ былъ, во всякомъ случаѣ, вполнѣ подходящимъ учителемъ для прохожденія элементарнаго курса игры на клавирѣ. Сохранилась его нотная тетрадь, въ которую онъ вписывалъ доступныя ему по техникѣ пьесы современныхъ композиторовъ, почему либо казавшіяся ему достойными особаго вниманія. Быть можетъ, Іоганнъ Себастіанъ находилъ методу своего брата слишкомъ педантичной и утомительной и потому онъ рѣшилъ искать самостоятельно путей въ музыкѣ. Мицлеръ, въ IV томѣ своей Музыкальной Библіотеки (1754), разсказываетъ: „братъ Іоганна Себастіана хранилъ у себя книгу, составленную изъ композицій знаменитѣйшихъ мастеровъ того времени Фробергера, Керля и Пахэльбеля и несмотря на многократныя просьбы мальчика не выдавалъ ему на руки—Богъ знаетъ по какой причинѣ—эту нотную тетрадь. Однако-жъ желаніе мальчика усовершенствоваться въ своемъ искусствѣ толкнуло его на слѣдующую невинную хитрость. Книга лежала въ шкафу, закрытомъ одной лишь рѣшетчатой дверцой. Маленькія руки свободно проходили между прутьями рѣшетки, что давало ему возможность свертывать въ трубку непереплетенную книгу и такимъ образомъ вынимать ее изъ шкафа. Ночью, когда всѣ спали, онъ доставалъ ее оттуда и списывалъ ноты при свѣтѣ луны, такъ какъ ему неоткуда было достать даже свѣчки. Втеченіе шести мѣсяцевъ онъ къ великой своей радости овладѣлъ вполнѣ этой музыкальной добычей. Съ особой жадностью онъ старался усвоить себѣ списанныя имъ пьесы, но однажды объ этомъ узналъ братъ и безъ всякаго сожалѣнія отобралъ отъ него списокъ, сдѣланный мальчикомъ съ такимъ трудомъ... Онъ получилъ завѣтную книгу только послѣ смерти брата".

[1]) Бѣднѣйшіе воспитанники младшихъ классовъ гимназіи составляли во времена І. С. Баха хоръ, который подъ управленіемъ старшаго ученика (префекта) исполнялъ за ничтожную плату духовныя пѣснопѣнія на похоронахъ, въ большіе праздники. Такой хоръ назывался „Currende" (отъ „currere"—бѣгать). Ученики нашли особыя черныя шапочки и плащи. Обычай этотъ сохранился еще и понынѣ въ нѣкоторыхъ городахъ Тюрингіи (Арнштадтѣ, Іенѣ), гдѣ на поддержаніе такого рода ученическихъ хоровъ тратятся довольно значительныя суммы, завѣщанныя мѣстными благотворителями. *(Примѣчаніе переводчика).*

Тогда, въ 1721 году, книга уже не представляла больше серіознаго интереса для мастера. Она послужила ему лишь напоминаніемъ о тѣхъ тяжелыхъ испытаніяхъ, которыя выпали на его долю въ дни юношескаго увлеченія искусствомъ.

Благодаря найденному недавно Ф. Томасомъ матрикулу Іоганна Себастіана и напечатанному имъ въ одномъ изъ музыкальныхъ журналовъ [1]) мы имѣемъ возможность съ точностью прослѣдить ходъ его занятій въ ордруфской гимназіи. „Лицей", какъ называлась тогда школа, которую посѣщалъ мальчикъ, имѣлъ шесть учителей, включая ректора, и семь классовъ. Четыре низшихъ класса представляли также народную школу, и первые два изъ нихъ находились въ вѣденіи одного преподавателя. Въ четвертомъ классѣ ученики дѣлились на двѣ группы: на изучавшихъ иностранные языки и „германистовъ", которые имѣли намѣреніе закончить въ этомъ классѣ свое образованіе. Іоганнъ Себастіанъ поступилъ въ четвертый классъ. Первое упоминаніе о немъ мы находимъ въ спискѣ учениковъ пятаго класса, гдѣ ему отводится первое мѣсто среди семи „новичковъ", принятыхъ въ школу за послѣдніе годы. Мальчикъ шелъ все время первымъ, несмотря на то, что по годамъ онъ былъ самымъ младшимъ среди десяти своихъ однокласниковъ. Въ 1697 году Іоганнъ Себастіанъ занялъ первое мѣсто среди 11 учениковъ пятаго класса. Онъ оставался лишь полъ-года въ четвертомъ классѣ, но зато два года въ пятомъ. (Такое долгое пребываніе въ одномъ классѣ объясняется школьными правилами того времени, согласно которымъ такимъ, напримѣръ, молодымъ ученикамъ, какъ Баху,

[1]) Blätter für Haus und Kirchenmusik, 9 Jahrg. № 2. (Langensalza. Beyer und Söhne).

приходилось „сидѣть“ по четыре года въ седьмомъ классѣ, дабы въ университетъ они могли бы попасть лишь дѣйствительно зрѣлыми юношами).

Въ 1699 году Іоганнъ Себастіанъ значится вторымъ среди одиннадцати учениковъ шестого класса и кандидатомъ въ седьмой классъ. Два года были кратчайшимъ срокомъ для прохожденія шестого класса. Іоганнъ Себастіанъ покинулъ ордруфскій лицей на первомъ году своего пребыванія въ седьмомъ классѣ, изъ котораго онъ вышелъ въ 1702 году, съ правомъ поступленія въ университетъ.

Прекрасно одаренный и очень прилежный мальчикъ занимался, согласно учебнымъ планамъ лицея того времени, изученіемъ „германскихъ предметовъ“, латинской грамматикой, экзерциціями и чтеніемъ авторовъ, до рѣчей Цицерона включительно, греческимъ языкомъ (чтеніемъ новаго завѣта и Фокилида), реторикой, ариѳметикой съ соотвѣтствующими упражненіями, богословскими предметами (по воскресеньямъ послѣ обѣда ученики всѣхъ классовъ должны были „сдавать экзаменъ“, который заключался въ пересказѣ проповѣди, прослушанной ими утромъ). Ко всему этому присоединялись уроки музыки, обязательные для участниковъ ученическаго хора; въ низшихъ классахъ они происходили 4 раза въ недѣлю, а въ старшихъ 5 разъ.

Занятія музыкой привлекали главное вниманіе маленькаго Себастіана, и благодаря имъ онъ имѣлъ возможность оплатить часть расходовъ связанныхъ съ его пребываніемъ въ Ордруфѣ. Ученическій хоръ зарабатывалъ на свадьбахъ, похоронахъ, „славленіемъ“ въ день новаго года, участіемъ въ богослуженіяхъ довольно крупную сумму денегъ, которая раздѣлялась поровну между всѣми участниками его. Число ихъ никогда не превышало 30 человѣкъ, но иногда въ хорѣ участвовало не болѣе 12 пѣвчихъ, и заработокъ ихъ, по подсчету Томаса, равнялся въ среднемъ приблизительно 17 талерамъ, суммѣ вовсе не незначительной, если принять во вниманіе условія жизни тогдашняго времени. Старшій братъ Баха, занимавшій мѣсто органиста, получалъ, напримѣръ, кромѣ небольшихъ доходовъ „in naturalibus“ всего 45 гульденовъ жалованія въ годъ... Маленькій Себастіанъ, обладавшій прекраснымъ голосомъ (сопрано) и большимъ музыкальнымъ талантомъ, былъ предметомъ особой гордости своего учителя пѣнія Эліаса Герда. Мальчику жилось въ лицеѣ прекрасно. Не разъ онъ, вѣроятно, выступалъ и на публичныхъ вечерахъ въ училищѣ, пожиная артистическіе лавры въ качествѣ концертанта (солиста), подобно Іосифу Гайдну и Францу Шуберту, музыкальное дарованіе которыхъ тоже проявилось впервые на школьныхъ концертахъ [1]).

[1]) Мало радости доставило бы такимъ богато одареннымъ юношамъ прохожденіе курса въ нашихъ современныхъ гимназіяхъ, въ которыхъ



ІОГАННЪ АМВРОСІЙ БАХЪ
ОТЕЦЪ ІОГАННА СЕБАСТІАНА.

10.

15 марта 1700 года Бахъ выступилъ изъ школы. „Ob defectum hospitiorum liberalium“, какъ сказано въ его матрикулѣ, онъ перешелъ вмѣстѣ со своимъ товарищемъ по классу Эрдманомъ въ Люнебургѣ, въ школу при Михайловскомъ монастырѣ. Ордруфскій канторъ Гердъ рекомендовалъ ректору этой школы своего земляка Эрдмана, и благодаря его протекціи въ школу былъ принятъ также и Іоганнъ Себастіанъ, такъ какъ маленькіе тюрингенскіе пѣвчіе особенно цѣнились въ качествѣ хористовъ.

Отъѣздъ Баха изъ Ордруфа объясняется ограниченностью средствъ его брата, который при небольшомъ жалованіи и непомѣрномъ ростѣ числа дѣтей принужденъ былъ наряду съ службой органиста исполнять еще и обязанности школьнаго учителя. Ввиду такого тяжелаго матеріальнаго положенія брата Іоганнъ Себастіанъ не хотѣлъ больше обременять его расходами на свое содержаніе. Кромѣ того его любовь къ музыкѣ влекла его въ другой городъ, гдѣ бы онъ могъ пріобрѣсти больше знаній, чѣмъ въ Ордруфѣ.

Весной 1700 года Бахъ поступилъ въ хоръ „избранныхъ пѣвчихъ“ при люнебургской церкви въ качествѣ дисканта на опредѣленное жалованіе. И когда, черезъ нѣкоторое время, „при пѣніи высокихъ нотъ у него противъ воли и желанія стала одновременно звучать и нижняя октава“, его все-таки оставили въ хорѣ. Онъ, вѣроятно, фигурировалъ теперь въ качествѣ инструменталиста, аккомпаніатора на клавирѣ и скрипача, а впослѣдствіи занялъ мѣсто префекта (помощника дирижера). Занятія въ библіотекѣ и участіе въ хорѣ давали богатую пищу творческой энергіи нашего юнаго служителя музъ.

Въ богатой люнебургской библіотекѣ хранилось много старинныхъ партитуръ, собранныхъ въ одну коллекцію саксонскимъ ученымъ Авраамомъ Шаде (Promptuarium musicum—4 части, содержащіе 384 мотетовъ на 5—8 голосовъ, вышедшіе въ свѣтъ 1611—16 годахъ) и саксонскимъ канторомъ, впослѣдствіи пасторомъ, Эргардтомъ Боденшацомъ † 1638 (Florilegium Portense, двѣ части котораго содержатъ около 250 4—10 голосныхъ хоровъ болѣе чѣмъ 90 композиторовъ). Лучшіе образцы творче-

изученіе музыки, играетъ лишь роль падчерицы. Преподаваніе музыки ведется здѣсь самымъ примитивнымъ образомъ, ученики пріобрѣтаютъ лишь самыя элементарныя свѣдѣнія по музыкѣ и только части изъ нихъ дано вплести хоть нѣсколько мелодій въ свою научную подготовку къ жизненной карьерѣ. Въ этомъ виновато, главнымъ образомъ, то обстоятельство, что преподаваніе музыки, равно какъ уроки рисованія и гимнастика находятся въ рукахъ плохо подготовленныхъ учителей. И въ результатѣ получается то, что многіе ученые нашихъ дней совершенно не знаютъ музыки, сами считаютъ себя совершенно немузыкальными людьми, открещиваясь отъ всякой музыки, даже и немодернистскаго характера.

ства нѣмецкихъ мастеровъ тоже были собраны въ этомъ книгохранилищѣ. Мы находимъ въ немъ произведенія С. Шейдта, изъ Галле, главы нѣмецкой школы Г. Шютца, тюрингенца I. Р. Але, нѣмецко-чешскаго композитора Андрея Гаммершмидта и многихъ другихъ, умѣвшихъ гармонично сочетать индивидуальные особенности нѣмецкой музыки съ завоеваніми италіанскаго искусства. Этотъ длинный рядъ композиторовъ нисходитъ къ болѣе скромнымъ музыкантамъ, вродѣ берлинскаго кантора Іоганна Крюгера († 1662), важнѣйшаго представителя лютеранскаго хорала 17 столѣтія, въ которомъ онъ старался сохранить его основной характеръ народной пѣсни, переложенной для хора или инструментовъ.

Среди массы композицій, переписанныхъ рукой Іоганна Себастіана, имѣются вещи старика Генриха Баха и его сына Іоганна Христофа, которые особенно интересовали нашего молодого музыканта.

11.

Мы имѣемъ полное основаніе предположить, что именно эти композиторы, а не какой-нибудь сухой педантъ контрапунктистъ были учителями Іоганна Себастіана. Такъ училось большинство великихъ художниковъ. „Рыцарь Вальтеръ фонъ деръ Фогельвейдъ", восклицаетъ Вальтеръ Штольцингъ въ Мейстерзингерахъ, „вотъ, кто училъ меня пѣнію!" То же можно сказать относительно его искусства игры на органѣ. Только путемъ свободнаго подражанія Бахъ достигъ своего великаго мастерства въ игрѣ и лишь немногое дали ему въ этомъ отношеніи уроки его старшаго собрата по искусству кантора Брауна. Въ люнебургской церкви св. Іоанна мѣсто органиста занималъ Георгъ Бэмъ [1]), хорошо знакомый съ музыкальными произведеніями предковъ Баха. Сближеніе съ нимъ оказало большое вліяніе на развитіе художественнаго творчества Іоганна Себастіана и побудило его основательно изучить музыку сѣверно-нѣмецкой школы, къ которой примыкалъ и Бэмъ. Углубляясь въ священную рощу нѣмецкой музыки Бахъ ознакомился съ произведеніями I. А. Рейнкена (род. 1623), эльзасца по рожденію, проведшаго однакожъ всю свою жизнь въ Нидерландахъ. Духовнымъ отцомъ всей школы былъ амстердамскій мастеръ Янъ П. Свелинкъ, композиціи котораго за послѣднее время опять стали привлекать вниманіе музыкантовъ. Онъ учился въ Венеціи (ум. 1621) и былъ родоначальникомъ школы сѣверно-нѣмецкихъ органистовъ и композиторовъ для органа, главнѣйшими представителями которой были С. Шейдтъ (жилъ въ Галле, ум. 1654), Г. Шейдеманъ (учитель и предшественникъ Рейнкена, ум. 1663), Рейнкенъ, Векманнъ, Букстегуде (въ Любекѣ) и Любекъ (въ Гамбургѣ и другихъ городахъ). Свелинкъ разрабатывалъ форму токкаты, канцоны, созданныя венеціанцами Габріели и Меруло, и подготовилъ почву для гармонично цѣльной фуги I. С. Баха. Тюрингенецъ Бэмъ старался сблизить свое родное среднегерманское искусство съ сѣверно-нѣмецкимъ, столь непохожимъ на южно-нѣмецкое (I. Фробергеръ, I. К. Керлъ, Г. Муффатъ). Въ музыкѣ южно-германскихъ мастеровъ преобладало чувственно прекрасное, въ сѣверно-нѣмецкомъ искусствѣ фантастическое и спекулятивное начало. Среднее положеніе занималъ I. Пахэльбель, дѣятельность котораго протекла въ Нюрнбергѣ и Тюрингіи. Его органные хоралы, глубоко волнующіе своимъ подлинно религіознымъ паѳосомъ, гораздо непосредственнѣе и чище передаютъ простую хоральную мелодію, чѣмъ композиціи сѣверно-нѣмецкихъ протестантскихъ мастеровъ. Іоганну Себастіану предстояло претворить всѣ эти разные стили и формы въ единое универсальное искусство. И только крайнее напряженіе воли, желѣзное терпѣніе и трудолюбіе привели его на послѣднія вершины искусства доступныя человѣческому генію. Медленно совершалось его художественное развитіе. Бахъ въ дѣтствѣ ничѣмъ не проявлялъ своихъ геніальныхъ творческихъ способностей: всѣ чудесныя явленія его душевной жизни были скрыты отъ глазъ окружающихъ.

Изъ Люнебурга юноша выѣзжалъ нѣсколько разъ въ Гамбургъ, чтобы услышать тамъ новую музыку. Но не опера, ради которой Гендель въ 1703 году переѣхалъ въ Гамбургъ, влекла къ себѣ его сердце, а хоральныя прелюдіи, вѣрнѣе органные хоралы приковывали его вниманіе. Эти чрезвычайно интересно задуманныя, богатыя изысканными сочетаніями звуковъ композиціи могутъ быть уподоблены церковной проповѣди. Какъ проповѣдникъ, такъ и композиторъ разрабатываютъ одну опредѣленную тему, и если съ точки зрѣнія современнаго искусства мы могли бы упрекнуть Рейнкена въ отсутствіи внутренняго единства и выдержанности, то зато въ смыслѣ многословія его хоральные прелюдіи ничѣмъ не отличаются отъ пастырскихъ поученій. Въ одной изъ нихъ, напр., насчитывается цѣлыхъ 335 тактовъ. Всѣ вещи Рейнкена для клавира или органа дошли до насъ благодаря тому, что Іоганнъ Себастіанъ Бахъ съ неутомимымъ прилежаніемъ списывалъ для себя его пьесы. Одна изъ сюитъ Рейнкена („Hortus musicus"), вышедшая въ печатномъ видѣ, побудила его заняться переложеніемъ его камерной музыки для клавира и такимъ образомъ облагородить прикосновеніемъ своего музыкальнаго генія произведенія стараго гамбургскаго мастера (ср. № 213 изданія Петерсъ: сонаты A-moll и C-dur, а также № 1959 стр. 75, фуга B-dur). Въ тѣ времена стиль органныхъ композицій не отграничивался еще строго отъ стиля клавирныхъ пьесъ. Мы можемъ опредѣленно сказать, напримѣръ, что музыка Бэма, съ ея радостной игрой звуковъ, ея чувственнымъ наслажденіемъ гармоніями, создаетъ по нашему мнѣнію характеръ клавирной пьесы, а вовсе не органной композиціи. Хоральныя пар-

[1]) Ср. Bach-Jahrbuch 1908: Бухмайеръ, Извѣстія о жизни Георга Бэма.

титы (въ варіаціонномъ стилѣ) Бэма это лучшее, что было написано имъ для органа, и въ ихъ концепціи, въ разработкѣ хорала и хоральныхъ мотивовъ особенно ярко отразились индивидуальныя черты его творческаго таланта. Его сюиты для клавира стоятъ еще выше. Но они носятъ на себѣ уже отпечатокъ новыхъ вѣяній искусства, достигшаго своего расцвѣта въ Целле. Съ изящными утонченными и вмѣстѣ съ тѣмъ содержательными французскими пьесами для клавира Бахъ ознакомился уже въ Люнебургѣ. Много изъ нихъ онъ переписалъ въ свой сборникъ, и великій Франсуа Куперéнъ (1668—1733) оказалъ очень серіозное вліяніе на выработку клавирнаго стиля Баха. Композиціи, указывающія на вліяніе Бэма, относятся всѣ къ раннему періоду его творчества. Таковы, напримѣръ, хоральныя партиты: „Господь, Господь всемилостивый", „Христе, Ты яркій свѣточь нашъ". Въ нихъ, а также въ другомъ органномъ хоралѣ „Помилуй мя, Боже" органная и клавирная техника еще неразрывно связаны между собой. Мечтательное же наслажденіе гармоніями, о чемъ мы говорили выше, отразилось также на болѣе зрѣлыхъ композиціяхъ Баха и первая, c-dur'ная прелюдія изъ „Wohltemperiertes Clavier" представляется намъ плодомъ подобнаго рода художественныхъ вліяній.

Годы ученія близились къ концу. Пребываніе въ Люнебургѣ знаменуетъ собой также и послѣдній этапъ въ школьномъ образованіи Іоганна Себастіана: онъ окончилъ седьмой классъ... но жизнь закрыла предъ нимъ двери университета.

Веймаръ, Арнштадтъ.

12.

Мелкіе нѣмецкіе владѣтельные князья, начала восемнадцатаго столѣтія, имѣли несомнѣнныя заслуги въ исторіи развитія роднаго искусства. Однако покровительство германскимъ талантамъ объясняется вовсе не ихъ исключительной преданностью нѣмецкой музыкѣ, а тѣмъ обстоятельствомъ, что небогатые герцоги и принцы не имѣли денегъ (подобно Берлину, Дрездену и другимъ крупнымъ центрамъ) на содержаніе италіанской оперы, примадонны которой поглощали, какъ извѣстно, суммы, равнявшіяся годовому бюджету какого-нибудь захолустнаго суверэна. У нихъ еле-еле хватало матеріальныхъ средствъ на поддержку оперы, въ которой ставились произведенія доморощенныхъ ком-



ФРАНСУА КУПЕРЭНЪ, прозванный Великимъ.

позиторовъ, и оркестра, состоявшаго изъ нѣмецкихъ же музыкантовъ. Послѣдніе не предъявляли большихъ претензій и уплата имъ жалованья не обременяла даже скромнаго бюджета мелкихъ принцевъ. Этимъ объясняется, почему Іоганнъ Себастіанъ 8 апрѣля 1703 года, въ день свѣтлаго праздника, поступилъ не въ придворную капеллу, а въ капеллу герцога Іоганна въ Веймарѣ и былъ принятъ туда въ качествѣ скрипача „для краснаго замка“. О дѣятельности Баха въ Веймарѣ мы не имѣемъ точныхъ свѣдѣній. Возможно, что онъ принималъ также и участіе въ концертахъ придворной капеллы, на которыхъ исполнялось много италіанской музыки. Однако, Бахъ, по всей вѣроятности, былъ недоволенъ своимъ первымъ „постояннымъ мѣстомъ“, ибо служба въ Веймарѣ не давала ему почти совсѣмъ возможности обогащаться новыми знаніями, и онъ съ радостью принялъ предложенное ему мѣсто органиста „Новой церкви“ въ миломъ стариннομъ городкѣ Арнштадтѣ, который онъ посѣтилъ уже однажды, чтобы погостить у своего двоюроднаго брата. Арнштадтская церковь составляла центръ вниманія всего музыкальнаго міра Германіи. Жалованіе органиста „Новой церкви“ было вполнѣ достаточнымъ для Баха, его должность не была сопряжена съ обременительными для него обязательствами и оставляла досугъ для занятій искусствомъ, инструментъ прельщалъ его своей великолѣпной звучностью [1]), а церковный хоръ, состоявшій изъ „учениковъ и помощниковъ“ (дилетантовъ), давалъ нашему мастеру возможность произвести рядъ художественныхъ экспериментовъ.

Въ тѣ времена органъ своей богатой звучностью, благодаря хорошо развитому механизму, отличался гораздо большимъ разнообразіемъ красокъ, чѣмъ оркестръ, и дѣйствительно представлялъ собой „царя инструментовъ“. Юный геній нашелъ здѣсь широкое поле для приложенія своихъ силъ тѣмъ болѣе, что эта область еще не была заполонена пришлыми иностранцами.

13.

Въ Арнштадтѣ „созрѣли впервые плоды его прилежныхъ занятій искусствомъ игры на органѣ и композиціи, которое онъ изучилъ путемъ вдумчиваго анализа произведеній извѣстныхъ въ то время серіозныхъ композиторовъ и самостоятельнаго примѣненія изученнаго на дѣлѣ“, такъ говоритъ Мицлеръ въ своемъ некрологѣ Баха. Это „самостоятельное примѣненіе изученнаго“

---

[1]) Органъ, на которомъ игралъ Бахъ въ Арнштадтѣ, хранится теперь въ городскомъ музеѣ (а не въ „Новой церкви“, гдѣ подъ именемъ „органа Баха“ показываютъ посѣтителямъ инструментъ болѣе поздняго происхожденія). Органъ этотъ находится въ данное время въ очень печальномъ состояніи, такъ что на немъ играть больше нельзя, но наврядъ ли онъ отличался когда либо особой красотой звука или богатствомъ регистровъ. (*Примѣчаніе переводчика*).

является главной отличительной чертой искусства Баха, и до конца его дней самостоятельная идейная переработка всего того, что было достигнуто въ области музыки современными ему мастерами, составляла живую основу его художественнаго творчества. Такая индивидуальная работа мысли является основнымъ началомъ всякаго подлиннаго художественнаго творчества и она несомнѣнно гораздо плодотворнѣе для искусства, чѣмъ свойственное композиторамъ нашихъ дней безвольное увлеченіе цѣнностями, созданными байрейтскимъ, веймарскимъ или, за послѣдніе годы, мюнхенскимъ мастеромъ.

Дѣятельность органиста давала Баху возможность испытать свои силы въ области церковной музыки. И вотъ, къ немалому изумленію почтенныхъ арнштадтскихъ бюргеровъ, молодой музыкантъ „ставитъ" въ первый день Пасхи кантату собственнаго сочиненія, написанную въ духѣ сѣверной и средне-нѣмецкой школы. Въ смыслѣ музыкальнаго реализма и технической фактуры эта смѣлая юношески огненная кантата не уступаетъ ни въ чемъ крайнимъ дерзаніямъ современной школы. Для своей композиціи Бахъ съ перваго же раза выбралъ большую двухчастную форму, „prima parte" которой исполнялась передъ началомъ проповѣди пастора, а „seconda"—послѣ ея окончанія. Основной темой служили слова Священнаго Писанія: „Ты не оставишь души моей въ адѣ"—первая фраза баса, послѣ грандіознаго (струнные и органъ—адажіо), радостно побѣднаго (три трубы и литавры,—аллегро) вступленія („сонаты" въ старомъ смыслѣ этого слова). Послѣдняя часть этого вступленія повторяется и въ seconda parte въ качествѣ основного мотива Воскресенія Христова. Хоры первой части написаны чрезвычайно субъективно и драматично. Письмо нигдѣ не переходитъ въ спокойную объективную манеру, несмотря на то, что текстъ кантаты составляетъ духовная пѣснь, которую Бахъ разлагаетъ на отдѣльныя фразы, сообразно съ своими художественными замыслами. Басовая арія, а также и другія вокальныя соло, входящія въ музыку кантаты, выдержаны строго въ старой формѣ, неразрывно связанной съ строфическимъ построеніемъ народной пѣсни, но въ дуэтѣ для сопрано и альта мы можемъ уже усмотрѣть прототипъ da-capo-аріи италіанцевъ. Этотъ дуэтъ, какъ и немного косный, стилизованный въ духѣ новаго искусства речитативъ, вмѣстѣ съ нѣсколькими другими эпизодами кантаты были впослѣдствіи переработаны Бахомъ. Вторая часть кантаты имѣетъ много общаго съ композиціями почтенныхъ маэстро предыдущей эпохи. Однако, несмотря на нѣкоторую старомодность, въ ней встрѣчается много геніально рискованныхъ мѣстъ, какъ напримѣръ изображеніе бѣшенной злобы „адскаго пса"... Знакомая скорбная хроматика Баха слышится въ хорѣ „Вы со скорбью и плачемъ взываете къ небу", и уже въ первой части насъ поражаютъ характерные для болѣе позднихъ произведеній мастера акценты страданія (при словѣ

„Распятый"). Заключеніе кантаты составляетъ строфа духовной пѣсни „Вѣдь Ты воскресъ изъ мертвыхъ" на мелодію, уже знакомую прихожанамъ церкви. Всѣ инструменты оркестра присоединяются къ хору, только первая скрипка продолжаетъ слѣдовать своимъ собственнымъ мыслямъ.

14.

Небольшая пьеса для клавира, написанная Бахомъ въ Арнштадтѣ, тоже представляетъ собой прекрасную страницу въ лѣтописи художественнаго творчества этого „поэта звуковъ", какъ называетъ его Форкель. Старшій братъ его, Іоганнъ Яковъ, очень любившій путешествовать, рѣшился поступить въ качествѣ гобоиста на службу къ шведскому королю Карлу XII. Въ видѣ прощальнаго привѣта Іоганнъ Себастіанъ посвятилъ ему, „капричіо, написанное по поводу отъѣзда моего возлюбленнаго брата". Этотъ великолѣпный памятникъ старой „программной" музыки органически связанъ съ композиціями французскихъ музыкантовъ, особенно искусныхъ въ писаніи подобнаго рода пьесъ. Къ такого рода композиціямъ принадлежитъ, напримѣръ, соната Кунау, предшественника Баха въ Лейпцигѣ: „1 Печаль и безуміе Саула. 2. Ободряющая игра на арфѣ Давида. 3. Успокоенныя чувства царя". Эти „библейскія исторіи" Кунау были напечатаны въ новомъ изданіи въ 1895 году и заслуживаютъ гораздо большаго вниманія, чѣмъ десятки старыхъ органныхъ фугъ, изученіемъ которыхъ такъ увлекаются въ наши дни. Другой элементъ программной музыки, изображеніе чисто внѣшнихъ явленій жизни, тоже былъ присущъ композиціямъ того времени и оказался не менѣе жизнеспособнымъ. Не только въ классическую эпоху (напримѣръ у Гайдна), но еще и нынѣ онъ составляетъ характерную особенность творчества нѣкоторыхъ композиторовъ, напримѣръ Смѣтаны, и нерѣдко дискредитируетъ въ глазахъ близорукихъ критиковъ все это направленіе музыки. Букстегуде въ своихъ сюитахъ изобразилъ „планеты и ихъ свойства" (планеты, согласно воззрѣніямъ средневѣковыхъ астрономовъ, представляли собой олицетвореніе небесныхъ силъ). Въ выборѣ такой темы мы видимъ отраженіе музыкальныхъ взглядовъ христіанскаго средневѣковья, опиравшагося на ученіе греческой философіи. Подъ вліяніемъ средневѣковыхъ мистиковъ на музыку стали смотрѣть сквозь призму богословскихъ спекуляцій. Несмотря на то, что такого рода оцѣнка совершенно не соотвѣтствовала ея основной сущности и принесла не мало вреда теоріи музыки, все же въ этомъ стремленіи найти въ музыкѣ разгадку метафизическихъ цѣнностей жизни сказывается глубокое пониманіе ея сверхличной сущности. Исходя изъ такой точки зрѣнія на музыку, Лютеръ ставитъ ее „рядомъ съ теологіей" и въ духѣ такого же пониманія искусства Бахомъ была написана „урегулированная во славу Божію цер-

ковная музыка“, въ которой содержатся различные символическіе элементы, истолкованные въ свѣтѣ здороваго реализма.

Пятичастное капричіо Баха съ характерными заглавіями, нынѣ доступное каждому любителю музыки (Ed. P. № 208 стр. 30), поражаетъ увѣренностью своего письма и оригинальностью стиля и содержанія, присущихъ уже первымъ композиціямъ юнаго мастера [1]). Мелодическая фраза, передающая увѣщеванія братьевъ, старающихся нѣжной лаской и льстивыми рѣчами удержать отъѣзжающаго на родинѣ, разсказы о всевозможныхъ ужасахъ, которые могутъ приключиться съ путешественникомъ въ дорогѣ (фугетта начинается въ g и кончается въ f), всеобщія ламентаціи, слезы и рыданья въ третьей части, построенной на basso obstinato, затѣмъ спѣшное прощаніе и, наконецъ, свободная по формѣ двойная фуга на тему почтоваго сигнала, зовущаго къ отъѣзду, нѣчто вродѣ заключительной семейной сцены, все это сдѣлано необычайно характерно, сжато, опредѣленно, мастерски.

Въ финалѣ другой пьесы, названной сонатой (Ed. P. тамъ же страница 20, гдѣ, къ сожалѣнію, пропущена заключительная часть, „Imitatio gallina cucca“), тема изображаетъ кудахтаніе курицы. Своему воспитателю, старшему брату, Іоганнъ Себастіанъ также посвящаетъ капричіо (Ed. P. стр. 1). Что вмѣсто веселой пьесы братъ получилъ въ подарокъ довольно тяжеловѣсную фугу, было лишь справедливымъ возмездіемъ за педантизмъ и жестокость, которую онъ проявилъ когда то по отношенію къ маленькому Себастіану, отнявъ у него тетрадь съ фугами, съ такимъ трудомъ имъ переписанную. Тутъ крылась по всей вѣроятности иронія. Впрочемъ, Бахъ тогда еще только вырабатывалъ свой стиль, и его первыя композиціи написаны подъ вліяніемъ самыхъ разнородныхъ мастеровъ, имена которыхъ уже упоминались нами на этихъ страницахъ. Баху, уже во многихъ отношеніяхъ превосходившему ихъ, предстояло пройти еще длинный путь ученія, и нужно было еще услышать много музыкальныхъ произведеній, а Арнштадтъ, конечно, не могъ доставить ему такой возможности.

[1]) Можно только пожалѣть, что чуткій въ вопросахъ искусства и вдохновенный изслѣдователь Баха Филиппъ Спитта старается всячески доказать, что Бахъ въ эту небольшую дѣтски чистосердечную пьесу хотѣлъ внести какіе то полемическіе мотивы, какіе то нападки на Листа, хотѣлъ выразить свое презрѣніе веймарскому реформатору современной музыки, симфоническіе поэмы котораго, по увѣренію Спитта, вызвали бы на устахъ Баха лишь ироническую улыбку, такъ какъ нашему мастеру причинило бы невыносимыя страданія зрѣлище полнаго паденія музыки, доведенной до рабскаго служенія программѣ и лишившейся своей творческой свободы. Спитта лучше чѣмъ кто либо иной знаетъ, что именно у Баха слово часто раскрываетъ музыкальную концепцію, и что мастеръ изображалъ съ помощью средствъ своего искусства все, что доступно изображенію. Его многочисленные хоралы представляютъ собой программную музыку въ истинномъ и лучшемъ смыслѣ этого слова. Правда, концертныя программы часто утаиваютъ отъ насъ поэтическіе тексты этихъ хораловъ, стихи духовной пѣсни, и органисты исполняютъ ихъ обыкновенно такъ, какъ будто бы это были пѣсни безъ словъ, лишенныя всякихъ поэтическихъ идей. Самъ Спитта даетъ удачныя объясненія многихъ музыкально-поэтическихъ моментовъ въ произведеніяхъ Баха и самъ признаетъ, что нашъ мастеръ часто видоизмѣняетъ и претворяетъ въ нѣчто новое традиціонныя или имъ самимъ созданныя формы, подобно современнымъ композиторамъ, для которыхъ поэтическіе мотивы служатъ принципомъ формы. Какъ извѣстно, у Баха нѣтъ ни одной фуги, которая совершенно совпадала бы по формѣ съ другой, какъ это выходитъ по универсальному композиторскому рецепту современныхъ учителей контрапункта.

Мнѣ кажется, что великій берлинскій ученый утерялъ контактъ съ творческимъ духомъ современнаго искусства, вѣчно юнаго, вѣчно ищущаго новыхъ путей.

15.

Въ концѣ октября 1705 года Бахъ испрашиваетъ себѣ четырехнедѣльный отпускъ и уѣзжаетъ въ Любекъ. Тамъ, въ церкви св. Маріи, органистомъ былъ знаменитый мастеръ Дитрихъ Букстегуде, искусная игра котораго и духовныя композиціи пользовались широкой славой. Здѣсь Іоганну Себастіану было суждено испытать глубокія художественныя наслажденія, послужившія ему новымъ стимуломъ для музыкальнаго творчества. Въ лицѣ Букстегуде Бахъ познакомился съ творцомъ сѣверно-нѣмецкой духовной музыки, игра на органѣ котораго составляла предметъ всеобщаго удивленія и восторга. Букстегуде достигъ тогда уже преклонныхъ лѣтъ и еще въ 1703 году намѣревался, согласно старому обычаю, „отказаться отъ своего мѣста въ пользу того, кто пожелаетъ сдѣлаться его зятемъ“, но зато тѣмъ богаче была сокровищница его композицій, особенно для органа, которая открылась теперь передъ Бахомъ. Уже въ юности Іоганнъ Себастіанъ, благодаря изученію пьесъ Пахельбеля, а также и І. А. Рейнкена, пріобрѣлъ нѣкоторыя техническія знанія въ области органнаго хорала. Съ помощью этихъ знаній мальчикъ пробовалъ разобраться и въ другихъ формахъ композицій южно-германской школы (сочиненіяхъ І. Я. Фробергера изъ Галле, изучившаго музыку подъ руководствомъ Фрескобальди въ Римѣ и въ періодъ расцвѣта своего творчества жившаго въ Вѣнѣ, І. К. Керля, бывшаго органистомъ въ Мюнхенѣ). Букстегуде же, произведенія котораго Бахъ слушалъ съ глубокимъ благоговѣніемъ, было дано оказать рѣшительное вліяніе на его творчество.

16.

Дитрихъ Букстегуде, органныя пьесы котораго были изданы въ двухъ томахъ Спитта [1]), является несомнѣнно наиболѣе круп-

[1]) Около ста манускриптовъ были впослѣдствіи найдены въ Упсалѣ и изданы въ 1903 году въ „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (*Примѣч. перев.*).

нымъ сѣверно-нѣмецкимъ композиторомъ для органа. Его органныя импровизиціи, токкаты, построенныя на фугообразной основѣ, представляютъ собой такія же прекрасныя произведенія искусства, какъ его прелюдіи и фуги, чаконны и пассакальи. Эти формы, среди которыхъ фуга представляла наиболѣе благодарную почву для развитія его творческихъ силъ, отличаются грандіозностью своего замысла. Его темы очень выразительны, характерны и разработка ихъ проникнута большой душевной теплотой и мягкостью. Томительно наростающее увеличенное трезвучіе, которое такъ волнуетъ насъ въ музыкѣ Р. Вагнера, составляетъ также одинъ изъ отличительныхъ моментовъ его композиціонной техники. Многіе поэтическіе мотивы этого сѣвернаго мастера являются отраженіемъ природы сѣвера: бурная масса педальныхъ звуковъ звучитъ, какъ бушеваніе разъяреннаго моря... Потомъ все успокаивается: мастеръ переходитъ на „Rückpositiv“ [2]) и ласково плещутъ у берега волны. Фуги Букстегуде представляютъ собой значительный шагъ впередъ по сравненію съ его болѣе ранними композиціями, токкатами, капричіо, фантазіями, въ которыхъ намѣчаются лишь основныя черты его творчества. Произведенія его гораздо совершеннѣе композицій другихъ современныхъ ему мастеровъ даже такихъ крупныхъ, какъ Пахэльбель, органныя пьесы котораго отличаются, благодаря своей органической связи съ протестантскимъ хораломъ, необычайнымъ богатствомъ полифоническаго и гармоническаго строя, какого не вѣдали даже южно-нѣмецкіе католическіе мастера. Въ своихъ фугахъ Букстегуде стремится воплотить большіе, глубокіе замыслы. Характерная по своему рисунку главная тема постоянно видоизмѣняется у него въ широкихъ проведеніяхъ, иногда мастеръ вводитъ еще и новую тему, не дѣлая однако-жъ изъ тематическаго матеріала послѣдняго вывода—двойной фуги. Если такимъ образомъ Букстегуде удается избѣгнуть извѣстной вялости въ письмѣ, то это съ другой стороны сильно отражается на внутреннемъ единствѣ концепціи его пьесъ. Какъ глубоко запали въ душу Баха музыкальныя идеи этого мастера, показываютъ многія изъ его фугъ, особенно же гигантская пассакалья C-moll. Несмотря на всю свою грандіозность, передъ которой смиренно склоняется искусство Букстегуде, какъ скромная деревенская церковь передъ величавымъ готическимъ соборомъ, вся композиція Баха даже въ деталяхъ своихъ держится образца, созданнаго сѣверно-нѣмецкимъ мастеромъ.

Наиболѣе совершенныя композиціи Букстегуде, его органные хоралы, написанные съ блестящей техникой и смѣлымъ полетомъ богатой фантазіи, познакомили Баха съ цѣлымъ рядомъ своеобразныхъ красочныхъ и звуковыхъ комбинацій. Напримѣръ,

[2]) Rückpositiv представляетъ собой въ старинныхъ органахъ рядъ трубъ, отнесенныхъ въ трехмануальныхъ инструментахъ къ нижнему мануалу и расположенныхъ позади играющаго. *(Примѣчаніе переводчика).*

у Букстегуде часто встрѣчается такой пріемъ регистрированія органа: мелодія ведется въ четырехфутовомъ регистрѣ, въ качествѣ сопрано, или въ восьмифутовомъ регистрѣ, въ качествѣ тенора въ педали, благодаря чему мѣняется характерная окраска всѣхъ остальныхъ голосовъ, особенно баса въ лѣвой рукѣ. Затѣмъ особый интересъ для Баха представляла его многоголосная игра педалей, столь излюбленная сѣверно-нѣмецкими композиторами и виртуозами, и разнообразные способы видоизмѣненія хоральной мелодіи и комбинаціи ея съ другими темами.

17.

Во время пребыванія Баха въ Любекѣ Букстегуде давалъ рядъ органныхъ вечеровъ въ церкви св. Маріи, и молодой музыкантъ, который съ трепетомъ душевнымъ слушалъ въ отдаленномъ уголкѣ храма его игру, и только съ трудомъ побѣдилъ свою робость и рѣшился искать сближенія съ мастеромъ, нашелъ теперь новый источникъ духовныхъ наслажденій, приковавшій его надолго къ старинному городу. Эти органные вечера Букстегуде являются прототипомъ нашихъ духовныхъ концертовъ и были обязаны своимъ происхожденіемъ музыкальнымъ собраніямъ купцовъ, повторявшимся регулярно каждый четвергъ, когда мѣстные купцы, на пути въ биржу, заходили для развлеченія въ церковь, гдѣ органистъ игралъ имъ, конечно за извѣстную „благодарность“, свои новыя композиціи. Кругъ слушателей постепенно расширялся „благодарность“ переходила въ организованные, постоянные сборы, и къ органнымъ композиціямъ стали присоединяться всѣ остальные роды церковной музыки; самые же музыкальные вечера были перенесены на воскресенье.

Глубоко религіозныя духовныя композиціи Букстегуде напоминаютъ собой старинныя, сопровождаемыя музыкой моленія („ораторіи“) римскаго композитора Филиппа Нэри, но въ музыкальномъ отношніи онѣ являются, конечно, плодами болѣе новыхъ теченій въ этой области. По размѣрамъ и характеру композиціи Букстегуде ничѣмъ не отличаются отъ церковныхъ кантатъ его современниковъ и потому правильнѣе всего было бы причислить ихъ къ этому роду духовной музыки. Прежніе историки музыки видѣли въ нихъ „Dramma per musica“, только безъ драматическаго текста и внѣ ея сценическихъ рамокъ. Мы знаемъ также, что среди церковныхъ кантатъ Баха имѣется рядъ задуманныхъ въ духѣ драмы діалоговъ, названіе которое сохранилось за большинствомъ его свѣтскихъ кантатъ. Если церковныя композиціи Букстегуде проникнуты драматическимъ движеніемъ, то основной характеръ его кантатъ (оффиціальной церковной музыки) болѣе лирическій, созерцательный. Кантаты Букстегуде наврядъ ли поразили Баха своей новизной, ибо онъ самъ уже былъ тогда авторомъ цѣлаго ряда подобныхъ композицій. Но все же онъ могъ еще многому научиться

у этого мастера—раньше всего свободной музыкальной обработкѣ болѣе чѣмъ сомнительныхъ по своей поэтической формѣ текстовъ, составленныхъ главнымъ образомъ изъ словъ Священнаго Писанія, духовныхъ пѣсней и всевозможныхъ риторическихъ украшеній. Впрочемъ, среди кантатъ Букстегуде были и такія, текстъ которыхъ состоялъ исключительно изъ словъ Священнаго Писанія съ прибавленіемъ строфы духовной пѣсни изъ молитвенника. Баха привлекали въ произведеніяхъ сѣвернаго мастера щедрое примѣненіе оркестровыхъ и вокальныхъ средствъ художественнаго выраженія и богатство изобразительныхъ элементовъ въ его по большей части пятиголосныхъ хоралахъ, его искусное видоизмѣненіе старинной строфической аріи, толкованіе и обработка духовной пѣсни и умѣніе пользоваться мелодіей въ вокальныхъ партіяхъ, разработанныхъ такъ же искусно, какъ его органные хоралы. Первыя кантаты Баха носятъ на себѣ печать несомнѣннаго вліянія творчества Букстегуде; и еще полнѣе, чѣмъ до сихъ поръ, мы сможемъ освѣтить этотъ вопросъ тогда, когда будутъ опубликованы вновь найденныя композиціи сѣверно-нѣмецкаго мастера, которыя безъ всякаго сомнѣнія раскроютъ намъ интереснѣйшую картину его художественнаго творчества.

Правда, прикосновеніе генія Баха къ этой музыкѣ сразу возноситъ ее на высшую ступень художественнаго совершенства. Если мы пожелаемъ получить представленіе о томъ, что можно сдѣлать изъ старинной формы кантаты, то намъ слѣдуетъ лишь обратиться къ „Actus tragicus“ Баха, написанъ бекъ. Этотъ „трагическій актъ“ — чудо художественной передачи душевныхъ переживаній мастера. „Какъ художественно архитектоническое произведеніе“ — пишетъ М. Гауптманъ О. Яну — „Actus tragicus“ представляетъ собой нѣчто чудовищное, какой то музыкальный курьезъ, составленный изъ небольшихъ мелодическихъ фразъ, совершенно случайно связанныхъ другъ съ другомъ, столь же безпорядочное, какъ слова текста, на которыя сочинена эта музыка, безъ всякой планомѣрной группировки и симметріи. Но зато вся партитура написана удивительно тепло и сердечно: въ ней нѣтъ ни одного такта условно традиціонной музыки, вся она дышетъ подлиннымъ чувствомъ“. Ужъ на этомъ примѣрѣ мы видимъ, что геній Баха поколебалъ самоувѣренность „эстетиковъ прекраснаго“ прошлой, къ счастію уже благополучно изжитой нами эпохи. Подобный переворотъ во мнѣніяхъ произвело въ свое время неожиданное „открытіе“ геніальности Альбрехта Дюрера.

18.

Что-жъ удивительнаго въ томъ, что Бахъ совсѣмъ забылъ объ Арнштадтѣ и вовсе не хотѣлъ возвращаться домой? 21 февраля 1706 г. „органистъ Новой церкви Бахъ“ былъ вызванъ въ Арнштадтскую консисторію, гдѣ ему былъ сдѣланъ выговоръ за то, что онъ не возвратился въ срокъ изъ взятаго имъ на четыре недѣли отпуска и вмѣсто того пробылъ въ отсутствіи четыре мѣсяца. Органисту пришлось также выслушать упреки за старыя прегрѣшенія. „Къ мелодіи хорала“, такъ жаловались духовные отцы, „Бахъ присочинялъ странныя варіаціи, приводившія въ замѣшательство весь хоръ прихожанъ. Нерѣдко въ игру его вкрадывались какіе то toni peregrini и даже toni contrarii. До сихъ поръ онъ не исполнилъ еще на богослуженіи ни одной своей собственной композиціи, изъ за нежеланія тратить время на разучиваніе съ учениками новой музыки, но вѣдь консисторія не можетъ нанять для этой цѣли особаго капельмейстера“. Одинъ изъ его учениковъ, вызванный въ консисторію, мотивировалъ „désordre“ между органистомъ и его учениками тѣмъ, что „Бахъ слишкомъ увлекался игрой на органѣ“. Однако послѣ строгаго внушенія, сдѣланнаго ему начальствомъ, органистъ впалъ уже въ другую крайность.

Мы можемъ легко себѣ представить, что сцена суда глубоко уязвила молодого художника. И когда въ ноябрѣ отъ него потребовали письменнаго отвѣта на предъявленныя обвиненія, и консисторскій совѣтъ счелъ нужнымъ поставить ему на видъ, что не слѣдовало бы пропускать уроковъ съ учениками, разъ онъ получаетъ за это плату, и что онъ не имѣлъ никакого права приглашать въ хоръ какую то чужую дѣвушку, Бахъ вскипѣлъ гнѣвомъ. Публичное вмѣшательство въ его интимныя дѣла, несправедливая оцѣнка его работы съ учениками, вести занятія съ которыми онъ вовсе не былъ обязанъ, невольно напрашивавшееся у него сравненіе положенія органиста въ Арнштадтѣ съ прекрасными условіями такой же дѣятельности въ Любекѣ и многое другое сдѣлали для него пребываніе въ этомъ маленькомъ городкѣ несноснымъ. Онъ отыскалъ себѣ мѣсто въ другомъ городѣ и увезъ въ свое новое гнѣздо молодую жену, ту самую „незнакомую дѣвушку, которая пѣла у него въ хорѣ“.

Бахъ въ Мюльгаузенѣ.

19.

Такъ зрѣли плоды художественнаго творчества Баха въ атмосферѣ маленькихъ резиденцій нѣмецкихъ владѣтельныхъ князей. Опираясь на традиціи родного искусства, двигаясь по стезѣ новыхъ исканій, онъ совершалъ въ захолустныхъ городкахъ свой жизненный путь. Въ іюнѣ 1707 года Бахъ поступаетъ на

новую должность въ Мюльгаузенъ (Тюрингія), свободнаго имперскаго города, съ именемъ котораго связана цѣлая эпоха исторіи протестантской духовной музыки. Въ 16 столѣтіи здѣсь творилъ свои четырехголосныя духовныя пѣснопѣнія Іоахимъ (Меллеръ) фонъ Бургкъ, товарищъ І. Эккарда, родившійся въ Мюльгаузенѣ. Здѣсь свершился новый расцвѣтъ нѣмецкой церковной музыки въ творчествѣ Іоганна Рудольфа Але (1673, „Духовные діалоги", „Тюрингенскій садъ радостей" и т. д.). Его сынъ, достойный отца своего композиторъ и увѣнчанный лаврами поэтъ, былъ непосредственнымъ предшественникомъ Баха по должности. Постъ, занимаемый имъ, считался очень завиднымъ мѣстомъ. Але младшій былъ весьма почтеннымъ лицомъ въ Мюльгаузенѣ, городскимъ совѣтникомъ и даже однимъ изъ бургомистровъ города. Баха же ждала иная радость на его жизненномъ пути: 17 октября „почтенный господинъ Іоганнъ Себастіанъ, холостякъ и органистъ церкви св. Блазія въ Мюльгаузенѣ", былъ повѣнчанъ въ одномъ изъ ближайшихъ къ городу селѣ, „съ добродѣтельной дѣвой Маріей Варварой Бахъ, младшей дочерью достопочтеннаго и славнаго художника Іоганна Михаила Баха, органиста въ Геренѣ"... Высокому муниципальному совѣту Мюльгаузена Бахъ послѣ новыхъ выборовъ 4 февраля 1708 года посвятилъ спеціально написанную имъ по этому случаю „выборную кантату", названную имъ, въ противоположность другимъ аналогичнымъ композиціямъ, не концертомъ (вѣрнѣе, концертной музыкой), а мотетомъ. Такое названіе, въ сущности говоря, мало подходитъ къ характеру этой композиціи. Однако наименованіе это становится понятнымъ, если принять во вниманіе, что почти вся кантата состояла изъ библейскихъ текстовъ. Въ этой кантатѣ, во многихъ отношеніяхъ превосходящей хоровыя вещи, написанныя имъ прежде, Бахъ дѣлаетъ попытку углубить новыя музыкальныя идеи, заимствованныя имъ у Букстегуде. Оркестръ играетъ въ ней болѣе самостоятельную роль и написанъ очень выразительно. Его инструментовка построена на раздѣленіи всей оркестровой массы на четыре хора: 1. струнный квартетъ (скрипка, альтъ, басъ); 2. два гобоя и фаготъ; 3. двѣ флейты и віолончель; 4. три трубы и литавры. Мелодія льется свободно, и тщательно отдѣланная партитура содержитъ въ себѣ много характерныхъ деталей. Голоса и партитура мотета были каллиграфически переписаны рукой самого Баха и все это объемистое произведеніе „ввиду его высокаго предназначенія" было напечатано за счетъ муниципальнаго совѣта. Это былъ единственный разъ, когда нашему мастеру дано было испытать такого рода радость... Теперь вопросъ музыкальной практики поглотили все вниманіе Баха и онъ отдалъ имъ все свое огромное всеобъемлющее мастерство. Въ первую очередь Бахъ выработалъ планъ основательной починки органа... Однако Мюльгаузену суждено было быть лишь короткой остановкой на первомъ полетѣ молодого орла. Вялость и инертность гражданъ города, гордившихся славнымъ музыкальнымъ прошлымъ Мюльгаузена, но ровно ничего не желавшихъ сдѣлать для новаго искусства, непрерывные споры между мѣстными богословами, наврядъ ли способствовавшіе росту церковнаго искусства, повели къ тому, что Бахъ сталъ искать себѣ новаго мѣста.

Всѣхъ искреннихъ любителей музыки особенно радовало и радуетъ, что духовныя композиціи І. С. Баха покорили своему обаянію богослововъ самыхъ различныхъ направленій, и что его искусство завоевываетъ себѣ въ наши дни все новыя и новыя области. При жизни же мастера дѣло обстояло иначе, и Баху, болѣе чѣмъ кому либо другому, пришлось всю жизнь вести борьбу съ теологами, несмотря на то, что съ нѣкоторыми изъ нихъ онъ былъ связанъ узами интимной дружбы. Свои религіозныя убѣжденія Бахъ почерпнулъ не въ богословскихъ книгахъ своего времени, а исключительно изъ Библіи и сочиненій ея нѣмецкаго переводчика Мартина Лютера, которыя онъ хранилъ у себя даже въ двухъ изданіяхъ. Непреклонный чисто германскій характеръ Лютера, его дѣтски мягкая душа прекрасно гармонировали съ индивидуальными особенностями нашего мастера. Какъ доказываетъ библіотека Баха, оставшаяся послѣ его смерти, мастеръ искалъ духовную пищу въ церковной философіи своей эпохи. Даже богословская полемика возбуждала его интересъ, и втеченіе всей жизни онъ оставался вѣрнымъ, и сердцемъ своимъ и умомъ, церковному культу той религіи, въ духѣ которой онъ былъ воспитанъ. Но какъ подлинный художникъ онъ старался избѣжать рабской зависимости отъ различныхъ богословскихъ теченій современности. Гораздо выше тѣхъ удобствъ въ жизни, которыхъ онъ легко могъ добиться своей уступчивостью по отношенію къ богословскимъ дѣятелямъ, Бахъ цѣнилъ возможность свободнаго творчества въ области церковной музыки. Только такъ онъ могъ выполнить свою высокую миссію.

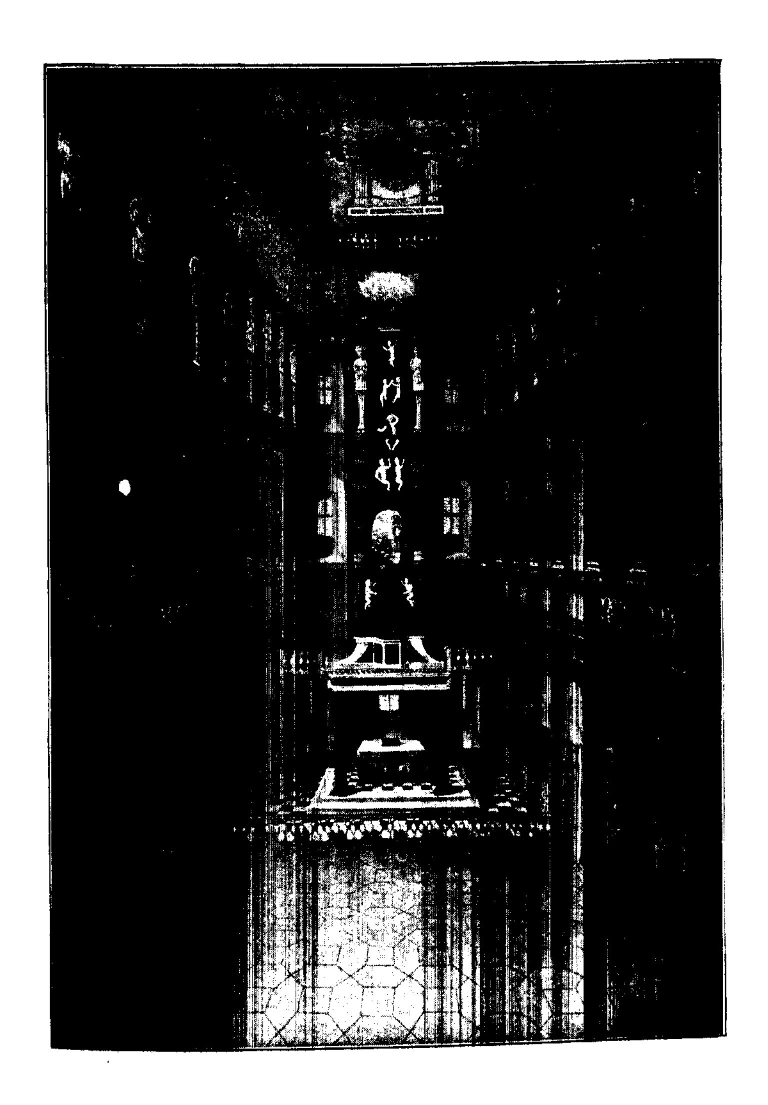
Въ Мюльгаузенѣ проповѣдники ортодоксіи и піэтизма вели такую ожесточенную борьбу между собой, что свѣтская власть принуждена была принять мѣры для прекращенія ихъ споровъ. Біографы Баха подчеркиваютъ, въ интересахъ самого мастера, что его симпатіи были всецѣло на сторонѣ піэтистовъ (т. е. проповѣдниковъ свободнаго, близкаго къ жизни христіанства). На самомъ же дѣлѣ это было не такъ. Несомнѣнно, что Бахъ горячо вѣрилъ въ чистое христіанство, въ духѣ искреннихъ піэтистовъ, но все же мы видимъ его въ числѣ сторонниковъ ортодоксальнаго направленія, несмотря на то, что поведеніе священнослужителей ортодоксовъ, этихъ „маленькихъ папъ", никогда не возбуждало въ немъ особыхъ симпатій. Такое кажущееся противорѣчіе весьма просто объясняется тѣмъ, что ортодоксы удѣляли большое вниманіе церковной обрядности, и тѣмъ открывали музыканту широкое поле дѣятельности. Піэтисты же только многословностью своихъ проповѣдей напоминали орто-

доксовъ, музыку же они старались изгнать совсѣмъ изъ церкви. Нѣсколько стиховъ духовныхъ пѣснопѣній, въ новомъ сжатомъ стилѣ—въ большемъ они не нуждались. Въ музыкѣ они видѣли лишь голосъ міра сего, какъ извѣстно, обреченнаго на служеніе діаволу.

Бахъ, подобно всѣмъ великимъ людямъ, видѣлъ въ своей миссіи выраженіе божественнаго велѣнія и такъ же страстно стремился осуществить въ жизни свой художественный идеалъ, какъ Рихардъ Вагнеръ боролся за свою идею Байрейта. Музыка его духовныхъ композицій тѣсно связана съ обрядовой стороной церкви и написана на слова текстовъ Священнаго Писанія и потому мастеръ конечно не хотѣлъ жертвовать частью ея въ пользу проповѣди пастора. Всѣ эти традиціонныя проповѣди такъ же мало трогали Баха, какъ его музыка многихъ изъ проповѣдниковъ, съ которыми ему приходилось имѣть дѣло. Зато всякаго, кто хотѣлъ помочь ему въ осуществленіи творческихъ идей, онъ глубоко цѣнилъ, какъ сотрудника. А это были по большей части ярые приверженцы ортодоксіи, какъ, напримѣръ, поэтъ Неймейстеръ, авторъ текстовъ его кантатъ, которые, впрочемъ, были такими же искренними поэтами (назовемъ только имя старика Павла Гергардта) и такъ же свободны въ своей вѣрѣ въ Христа, какъ піэтисты.

Бахъ, который весь былъ проникнутъ мистикой и піэтизмомъ и прекрасно зналъ всю богословскую литературу ортодоксальнаго направленія, часто бралъ свои благочестивые тексты у стихотворцевъ, совсѣмъ не пользовавшихся уваженіемъ своихъ современниковъ — какъ на примѣръ укажемъ только на слова страстей Господнихъ по евангелію отъ Матѳея... Опредѣленно и ясно характеризуетъ онъ ближайшія задачи и конечныя цѣли своего художественнаго творчества въ слѣдующихъ строкахъ своего прошенія объ отставкѣ, поданнаго имъ мюльгаузенскому городскому совѣту 25 іюня 1708 года: „Преслѣдуя только одну главную цѣль созданіе урегулированной во славу Божію церковной музыки, я по мѣрѣ слабыхъ силъ своихъ и разумѣнія старался улучшить качество исполняемой музыки почти во всѣхъ церквахъ округа и не безъ матеріальныхъ затратъ пріобрѣлъ для этого хорошую коллекцію избранныхъ духовныхъ композицій... Но къ сожалѣнію я встрѣтилъ тяжелыя препятствія въ осуществленіи этихъ моихъ стремленій, и въ данную минуту не предвижу, чтобы обстоятельства измѣнились къ лучшему на пользу тѣхъ душъ, что составляютъ приходъ этихъ церквей“...

Итакъ разнаго рода „препятствія“ или „непріятности“, какъ пишетъ онъ дальше въ этомъ прошеніи, помѣшали осуществленію его стремленій, особенно печальное положеніе технической стороны дѣла („фасонированной гармоніи“, по выраженію Баха). Но Бахъ теперь созналъ свои силы, онъ зналъ, чего требуетъ отъ него искусство...



Дворцовая церковь въ Веймарѣ во времена Баха.

Изъ книги Бояновскаго: Веймаръ во времена І. С. Баха (Weimar, H. Böhlaus Nachf.).

Бахъ въ Веймарѣ и Кётенѣ.

20.

Сынъ городского музыканта выросъ и сдѣлался мастеромъ своего искусства. Но этимъ вовсе не сказано, что Бахъ рѣшилъ „закончить свое ученіе". Напротивъ того, ни одинъ великій художникъ не воспринималъ такъ чутко новыхъ идей, не искалъ такъ напряженно новыхъ путей творчества, какъ Іоганнъ Себастіанъ Бахъ. И тѣмъ не менѣе какая то особая цѣльность, единство основныхъ настроеній на всемъ творческомъ пути отличаетъ музыку Баха больше, чѣмъ произведенія какого либо иного композитора.

Присматриваясь къ внѣшнимъ линіямъ художественной дѣятельности Баха, мы видимъ, что она всецѣло была связана съ небольшими княжескими резиденціями и маленькими городками, но зато всегда витала надъ вершинами искусства въ безконечномъ разнообразіи своего идейнаго содержанія.

Въ 1708 году Бахъ былъ приглашенъ въ Веймаръ въ качествѣ гофъ-органиста и придворнаго музыканта и въ 1714 году назначенъ концертмейстеромъ. Кромѣ дѣятельности органиста онъ участвовалъ въ камерномъ ансамблѣ и здѣсь же впервые началъ писать церковную музыку въ духѣ новыхъ вѣяній. Мы знаемъ также, что Баху пришлось испробовать свои силы въ качествѣ дирижера, такъ какъ прежній капельмейстеръ С. Дрезе обратился въ эти годы уже въ полнаго инвалида, а сынъ его, помощникъ дирижера, представлялъ собой полнѣйшее музыкальное ничтожество. Бахъ превратилъ скромную скамью органиста, которую онъ занималъ въ дворцовой церкви (названной народомъ „дорогой въ царство небесное", такъ какъ въ ней находился алтарь, подымавшійся въ видѣ пирамиды до потолка) въ настоящій тронъ для всѣхъ органистовъ и духовныхъ композиторовъ, и ея слава росла съ годами. Только въ недавнее время, благодаря виртуозному піанизму школы Листа, мы вновь познали настоящую сущность органнаго стиля и усвоили себѣ нѣчто отъ Баховской техники и его величественныхъ идей. На этой почвѣ возможна новая эволюція органной музыки и указанія, которыя даютъ намъ партитуры симфоническихъ поэмъ Листа, примѣняющаго органъ въ качествѣ оркестроваго инструмента, раскрываютъ намъ совершенно новыя перспективы въ этомъ направленіи.

въ области камерной музыки, которая до того времени была
ѣпощена италіанцами, Баху было также суждено проявить
оѣ свой творческій геній.
жегодно мастеръ предпринималъ художественныя гастроль-
поѣздки. Такъ напримѣръ, осенью 1714 года подъ его
вленіемъ была исполнена въ одной изъ лейпцигскихъ церк-
имъ же написанная кантата. Въ 1717 году мы видимъ
въ Дрезденѣ и узнаемъ, что онъ выразилъ готовность
пить въ состязаніе съ французскимъ піанистомъ вирту-
ъ Маршаномъ за пальму первенства въ искусствѣ игры
лавирѣ. Французскій піанистъ, любимецъ придворныхъ кру-
убоявшись публичнаго состязанія съ Бахомъ, поспѣшилъ
ть изъ Дрездена, признавъ, такимъ образомъ, что онъ
ь силахъ побѣдить своего соперника. Однако нашъ мастеръ
зался отъ всякихъ почестей и денегъ, ему предложенныхъ,
овольствовался выраженіемъ одобренія „знатоковъ". Послѣ
о возвращенія въ Веймаръ Бахъ имѣлъ полное основаніе
ь новаго назначенія, открывавшаго ему болѣе широкое
дѣятельности, чѣмъ прежній постъ, такъ какъ за нѣсколько
цевъ до его пріѣзда (въ1716 году) умеръ старый капельмей-
, которому Баху не разъ приходилось помогать въ работѣ.
ко мастера ждало горькое разочарованіе: вакантный постъ
орнаго капельмейстера былъ предложенъ извѣстному, мод-
въ то время композитору Ф. Телеману въ Франкфуртѣ на
ѣ (онъ-же былъ одновременно и придворнымъ дирижеромъ въ
нахѣ), отдаленному родственнику Баха, и, послѣ его отказа,
керомъ былъ назначенъ сынъ Дрезе. А между тѣмъ
лся срокъ большого трехдневнаго церковно-музыкальнаго
нества въ ознаменованіе столѣтія реформаціи (съ 31 октября
ноября 1717), для котораго необходимо было написать
новыхъ духовныхъ композицій.
орывистая артистическая натура Баха толкнула его, вѣ-
о, на рѣзкую выходку, и мы знаемъ, по новѣйшимъ
дованіямъ, что онъ не былъ удостоенъ заказа на торже-
ную кантату для этого празднества. Когда Бахъ съ боже-
нымъ упрямствомъ потребовалъ въ не совсѣмъ вѣжливой
тительной формѣ своей отставки, герцогъ Эрнстъ, кото-
историки рисуютъ намъ серіознымъ, благочестивымъ че-
омъ, искренно любившимъ искусство и науки, усмотрѣлъ
комъ поведеніи Баха чуть ли не открытое революціонное
пленіе. И слѣдующія слова являются для насъ пророческими
ношенію къ байрейтскому мейстеру: „6 ноября концерт-
еръ и органистъ Бахъ за свое непочтительное требованіе
вки былъ посаженъ подъ арестъ въ помѣщеніи город-
суда и 2 декабря, по объявленіи немилостиваго разрѣ-
уйти со службы, былъ выпущенъ вновь на свободу" [1]).
ждала своего мужа жена съ четырьмя дѣтьми и нѣсколько

[1]) См. брошюру П. Бояновскаго: „Das Weimar J. S. Bachs", 1903.



Герцогъ Леопольдъ Ангальтъ-Кётенскій.

питомцевъ. Возвратившись изъ заключенія Бахъ передалъ свое мѣсто органиста одному изъ учениковъ.

21.

Совсѣмъ иное поле дѣятельности открылось для Баха въ Кётенѣ, куда онъ былъ приглашенъ княземъ Леопольдомъ въ качетвѣ „директора камерной музыки“. По сообщенію Бунге [1]) 13 лѣтнему наслѣдному принцу удалось уговорить, въ 1707 году, свою расчетливую мать пригласить трехъ придворныхъ музыкантовъ, съ которыми онъ вмѣстѣ разыгрывалъ камерныя композиціи, исполняя самъ партію скрипки, или віолы да гамба. Достигнувъ въ 1715 году совершеннолѣтія и принявъ отъ своей матери бразды правленія, онъ раньше всего обратилъ всю свою энергію на составленіе хорошей капеллы. Въ 1717 году протоколы насчитываютъ 14 членовъ капеллы и трубачей, въ числѣ которыхъ были выдающіеся музыканты. Во главѣ этой инструментальной капеллы герцогъ Леопольдъ поставилъ Баха, и отнынѣ мастеръ сталъ сосредоточивать свои силы въ области камерной и оркестровой музыки. Богатыя содержаніемъ и разнообразныя по своимъ формамъ камерныя композиціи Баха, написанныя имъ въ этомъ періодѣ, еще не нашли достойнаго мѣста въ современныхъ концертныхъ программахъ. Быть можетъ въ Кетенѣ была написана также часть оркестровыхъ произведеній Баха. Вопросъ этотъ, однако-жъ, еще не выясненъ біографами нашего мастера. Духовныя композиціи совсѣмъ не исполнялись при дворѣ, такъ какъ герцогъ исповѣдывалъ кальвинизмъ. Самому мастеру религія Кальвина казалась враждебной искусству, лишенной истиннаго вдохновенія, и онъ отдалъ своихъ дѣтей въ новую лютеранскую школу, незадолго до того основанную въ Кетенѣ. Итакъ при кетенскомъ дворѣ могла, болѣе или менѣе случайно, процвѣтать лишь простая вокальная камерная музыка, посвященная главнымъ образомъ славословіямъ герцогу, который былъ, повидимому, не только „покровителемъ“, но и другомъ Баха и не желалъ разставаться съ нимъ во время путешествій. Возвратившись послѣ одной изъ такихъ поѣздокъ съ герцогомъ, лѣтомъ 1720, изъ Карлсбада Бахъ не нашелъ больше въ живыхъ ту, кто преданно помогала ему въ періодъ юношескихъ исканій, въ дни его первыхъ успѣховъ, которая была матерью его даровитыхъ сыновей и дочерей и дѣлила съ нимъ всѣ скорби и невзгоды. Марія Варвара Бахъ уже покоилась въ землѣ.

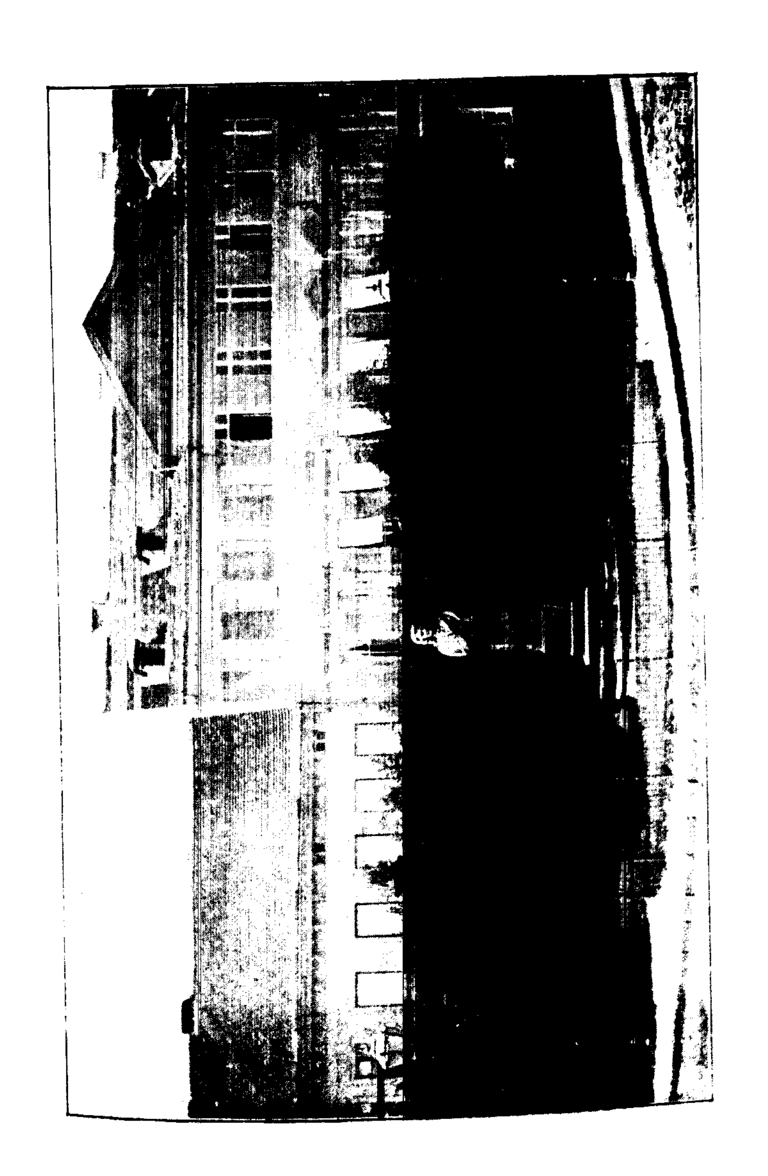
Поѣздки съ герцогомъ не мѣшали однако-жъ Баху поддерживать постоянное общеніе съ художественнымъ міромъ. За время своей службы въ Кетенѣ онъ предпринялъ, напримѣръ,

[1]) Bach-Jahrbuch 1905 „Johann Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente“.

путешествіе въ Лейпцигъ, съ цѣлью испробовать новый органъ въ университетской церкви. Въ 1719 году онъ посѣтилъ Галле, чтобы лично привѣтствовать великаго сына этого города Георга Фридриха Генделя, пріѣхавшаго туда. Но всѣ его попытки сблизиться съ Генделемъ не привели ни къ чему, такъ какъ послѣдній не выказывалъ ни малѣйшаго интереса къ Баху и его произведеніямъ (даже такія мелкія дѣла, какъ приглашеніе итальянскихъ пѣвцовъ его интересовали гораздо больше [1]). Бахъ же, напротивъ того, сталъ вдумчиво изучать композиціи знаменитаго маэстро и даже самъ списалъ себѣ партитуру Генделевскихъ Страстей Господнихъ на текстъ Брока. Въ ноябрѣ 1720 года мы видимъ его въ Гамбургѣ за органомъ 97 лѣтняго Рейнкена, которому онъ сыгралъ въ видѣ импровизаціи большую фантазію на тему духовной пѣсни „На рѣкахъ Вавилонскихъ“. Старый мастеръ, растроганный тѣмъ художественнымъ совершенствомъ, съ какимъ игралъ Бахъ, воскликнулъ: „я думалъ, что это искусство погибло окончательно, а между тѣмъ вижу, что ваше творчество воскресило его къ новой жизни“. Въ своемъ органномъ хоралѣ съ двойной педалью „На рѣкахъ Вавилонскихъ“ Бахъ въ монументальныхъ формахъ прославилъ искусство импровизаціи на вѣчныя времена. Несмотря на то, что нашъ кетенскій капельмейстеръ былъ весь поглощенъ интенсивной творческой работой (композиціей нѣсколькихъ пьесъ для клавира, I частью „Wohltemperiertes Klavier“. бранденбургскими концертами) онъ все же по прежнему продолжалъ мечтать о дѣятельности органиста. Узнавъ о томъ, что освободился постъ органиста въ церкви св. Якова въ Гамбургѣ, гдѣ онъ выступалъ незадолго до того передъ вліятельнымъ кружкомъ знатоковъ искусства, мастеръ подалъ прошеніе о своемъ желаніи занять вакантное мѣсто. Но вмѣсто него былъ выбранъ другой органистъ, который „умѣлъ искуснѣе прелюдировать талерами, чѣмъ пальцами“ и увеличилъ наличность церковной кассы на 4000 марокъ. Другъ Баха пасторъ Неймейстеръ, творецъ новой формы церковной кантаты, сказалъ во время рождественской проповѣди слѣдующее прочувствованное слово объ ангельской музыкѣ и совѣтѣ церкви св. Якова въ Гамбургѣ: „я не сомнѣваюсь въ томъ, что если-бъ на землю спустился одинъ изъ виѳлеемскихъ ангеловъ, который божественно игралъ бы на органѣ, и захотѣлъ бы занять мѣсто въ церкви св. Якова, не располагая нужными деньгами, то ему не осталось бы ничего больше, какъ возвратиться обратно къ Господу на небо“.

Кетенскій періодъ приблизилъ Баха къ разрѣшенію жизненной задачи, къ осуществленію тѣхъ идеаловъ, которые волновали его еще во время пребыванія въ Мюльгаузенѣ.

[1]) Всѣ попытки Хризандера и другихъ біографовъ Генделя представить этотъ эпизодъ въ благопріятномъ для него видѣ оказались, конечно, неудачными.



ПАМЯТНИКЪ БАХУ ВЪ КЁТЕНѢ.

3 декабря 1721 года Бахъ женился вторично на Аннѣ Магдаленѣ Вюлькенъ, младшей дочери придворнаго военнаго трубача изъ Вейсенфельса. Его четверо дѣтей отъ перваго брака, оставшіяся въ живыхъ, его ученики нашли въ ней любвеобильную мать, а онъ самъ—друга, преданно слѣдовавшаго за нимъ по всѣмъ высотамъ и низинамъ жизни. Она являлась его вѣрной помощницей: была главной пѣвицей его домашней капеллы, его ученицей въ игрѣ на клавирѣ, его переписчицей нотъ, тѣмъ пламенемъ, которое согрѣвало всегда его геній. Отъ этого брака у Баха родилось тринадцать дѣтей.

Бахъ въ Лейпцигѣ.

22.

Въ 1723 году Бахъ довелъ до конца свою миссію въ Кетенѣ и вскорѣ послѣ вторичной женитьбы герцога на бранденбургской принцессѣ онъ пишетъ своему другу Эрдману, что „привязанность герцога къ занятіямъ музыкой ослабѣла, особенно послѣ второй его женитьбы, такъ какъ новая герцогиня совершенно чужда музамъ". Могучій творческій инстинктъ звалъ его къ новой работѣ въ иной области, владѣвшей его помыслами еще съ юныхъ лѣтъ, и, несмотря на то, что принцесса умерла черезъ четыре мѣсяца послѣ своего вступленія въ бракъ, Бахъ рѣшилъ покинуть Кетенъ.

Чтобы достичь „конечной цѣли своей жизни" мастеръ рѣшилъ „ во имя Господне сдѣлаться канторомъ". Онъ намѣтилъ для себя хорошо оплачиваемый, окруженный ореоломъ славнаго прошлаго постъ въ большой общинѣ, который до него, со временъ реформаціи, занималъ рядъ великихъ артистовъ. Не легко было Баху удержать за собой это мѣсто и не разъ приходилось ему вступать въ конфликтъ съ членами городского совѣта, среди которыхъ было нѣсколько человѣкъ, считавшихъ себя знатоками музыки, и потому вдвойнѣ непріятныхъ для подчиненнаго имъ кантора... Тяжелыми страданіями пришлось нашему мастеру искупить свою смѣлую попытку. Новый director chori musici и канторъ церкви св. Ѳомы былъ уже хорошо знакомъ гражданамъ Лейпцига, какъ прекрасный органистъ и импровизаторъ. Но тѣмъ не менѣе они предпочли бы ему Телемана, или дармштадтскаго капельмейстера Граупнера. Однако, „когда на соотвѣтствующее приглашеніе пріѣхать въ Лейпцигъ оба отвѣтили отказомъ", члены городского совѣта рѣшили „удовольствоваться музыкантомъ средняго достоинства" и, по рекомендаціи Граупнера, на мѣсто кан-

тора былъ выбранъ Бахъ. Въ кругъ его обязанностей кромѣ занятій музыкальнаго характера были включены также уроки латинскаго языка, чего Телеману отнюдь не ставилось въ условіе. Послѣ строгаго испытанія его религіозныхъ убѣжденій и богословскихъ знаній Бахъ былъ во второй разъ въ жизни „конфирмированъ“: ему предложено было подписать согласительную формулу и принести установленную присягу. 31 мая 1723 года онъ былъ торжественно посвященъ въ канторы. На этомъ посту ему открывалось широкое поле для примѣненія своихъ богатыхъ творческихъ силъ.

Ученики семиклассного училища св. Ѳомы исполняли, въ качествѣ пѣвчихъ, богослужебную музыку въ различныхъ церквахъ города. Ввиду этого при школѣ былъ устроенъ интернатъ, въ который принимались безплатно одаренные музыкальнымъ слухомъ и хорошими голосами мальчики, и они получали тамъ свое музыкальное и научное образованіе. Такимъ образомъ канторъ принималъ также участіе и въ учительской коллегіи. Онъ былъ обязанъ давать уроки пѣнія въ количествѣ семи часовъ въ недѣлю, преподавать латынь въ третьемъ и четвертомъ классѣ, подготовлять оркестровыхъ музыкантовъ изъ среды своихъ учениковъ, имѣть наблюденіе за питомцами интерната и водить ихъ по воскресеньямъ въ церковь. „Между прочимъ“ ему вмѣнялось въ обязанность сочинять воскресныя и праздничныя кантаты и всякую иную „фигуральную музыку“, разучивать ее, а также слѣдить за репертуаромъ. Ученики школы св. Ѳомы раздѣлялись на четыре группы, которыя распредѣлялись по четыремъ, а въ праздничные дни даже по пяти церквамъ для участія въ хорѣ во время богослуженія, происходившаго по воскресеньямъ три раза въ день. Прибавивъ къ этому торжественную музыку во время большихъ церковныхъ празднествъ и славленіе по домамъ, совершавшееся трижды въ году, многочисленныя репетиціи, участіе въ школьныхъ актахъ, свадьбахъ и похоронахъ, на которыхъ, впрочемъ, кантора иногда замѣнялъ префектъ, мы сможемъ составить себѣ приблизительное представленіе о томъ, какъ много приходилось работать музикъ-директеру, отвѣтственному за все, что дѣлалось въ области музыки въ лейпцигскихъ церквахъ. При этомъ городской совѣтъ предоставилъ въ его распоряженіе всего лишь четырехъ городскихъ музыкантовъ—„трехъ искусныхъ скрипачей и одного музыкантскаго ученика“, объ искусствѣ и музыкальныхъ знаніяхъ которыхъ Баху мѣшало говорить его чувство деликатности.

Бахъ подалъ заявленіе городскому совѣту еще въ 1722 году, но лишь послѣ долгихъ колебаній рѣшился подписать предложенный ему реверсъ, согласно которому онъ обязывался сочинять только такую музыку, которая была бы не слишкомъ длинна и не носила бы опернаго характера, мягко обращаться съ мальчиками и только въ самыхъ крайнихъ случаяхъ под-



ШКОЛА СВ. ѲОМЫ ВЪ 1723 ГОДУ.

вергать ихъ умѣренному наказанію. Кромѣ того ему запрещалось уѣзжать изъ города безъ разрѣшенія бургомистра. Во время похоронъ онъ долженъ былъ по возможности слѣдовать за дрогами во главѣ своихъ пѣвчихъ. Такимъ образомъ доходы Баха ставились въ зависимость „отъ болѣе, или менѣе здороваго воздуха“, отъ количества свадебъ, празднуемыхъ въ городѣ, и тому подобныхъ случайныхъ денежныхъ поступленій.

Мало отраднаго представляло собой положеніе дѣлъ въ школѣ св. Өомы. Большинство учениковъ этой школы вовсе не были подготовлены для участія въ церковномъ хорѣ, да и нравы, царившіе въ интернатѣ, оставляли желать многаго. Предшественникъ Баха жаловался на то, что ученики школы не дѣлали ничего путнаго, „только горланили на улицѣ, возбуждая отвращеніе бюргеровъ своимъ паршивымъ и болѣзненнымъ видомъ“. Въ запискѣ поданной городскому совѣту Бахъ указываетъ, что „изъ 55 питомцевъ интерната только 17 годны для участія въ хорѣ, 20 еще не получили надлежащей подготовки и 17 совершенно не пригодны для этой цѣли, такъ какъ они не въ состояніи даже формировать секунды въ своей глоткѣ“. Болѣе даровитые ученики часто убѣгали изъ капеллы Баха и переходили въ университетскій хоръ. Часть изъ нихъ образовала нѣчто въ родѣ музыкальнаго ферейна, служившаго одновременно опернымъ товариществомъ и конкуррировавшаго съ церковнымъ хоромъ кантора. Все это отравляло Баху его пребываніе на посту музикъ-директора... Другія непріятности готовилъ ему органистъ церкви св. Николая Гернеръ, который позволилъ себѣ вторгнуться въ сферу его дѣятельности, чего онъ никогда не посмѣлъ бы сдѣлать по отношенію къ Телеману или Граупнеру, и „захватилъ“ въ свои руки богослужебную музыку въ университетской церкви св. Павла. Нашъ мастеръ потребовалъ тогда отъ правленія университета уплаты тѣхъ денежныхъ суммъ, на которыя онъ имѣлъ полное право расчитывать, но въ этомъ ему было отказано. Тогда Бахъ, умѣвшій энергично отстаивать свои матеріальные интересы, обратился къ курфюрсту и добился того, что университетъ принужденъ былъ предоставить управленіе традиціонной богослужебной музыкой и связанные съ ней доходы городскому кантору, съ которымъ не считалъ себя даже обязаннымъ вступать въ какія-либо сношенія, и только для новой церковной музыки могъ воспользоваться услугами, болѣе талантливаго въ области финансовыхъ комбинацій, чѣмъ въ искусствѣ, капельмейстера Гернера [1]). Съ цѣлью привлечь свѣжія силы къ исполненію своей „урегулированной церковной музыки“ Бахъ въ 1729 году взялъ на себя

[1]) Гернеръ занималъ мѣсто органиста церкви св. Өомы съ 1729 года. Общераспространенная исторія о томъ. что Бахъ однажды выведенный изъ терпѣнія бездарнымъ аккомпаниментомъ органиста сорвалъ съ себя парикъ и бросилъ его ему въ лицо со словами: „Вамъ слѣдовало бы сдѣлаться сапожникомъ“, навѣрное относится къ Г.

также руководство занятіями студенческаго „collegium musicum“, основаннаго Телеманомъ. Члены этой коллегіи выступали подъ управленіемъ Баха на публичныхъ концертахъ въ городскомъ саду, или кофейныхъ домахъ, нѣсколько разъ даже передъ высочайшими лицами и исполняли торжественную музыку во время различныхъ празднествъ.

23.

Подводя итоги тому, что сдѣлалъ за первые годы своего пребыванія въ Лейпцигѣ Іоганнъ Себастіанъ Бахъ, мы невольно должны выразить свое чувство изумленія, насколько глубоко идейна и разнообразна была его дѣятельность, несмотря на то, что въ интересахъ болѣе раціональной постановки дѣла въ его „музыкальной школѣ“ съ нимъ вмѣстѣ работали еще нѣсколько „подручныхъ“. Уже съ первыхъ дней своего пребыванія на новомъ посту Бахъ главное вниманіе удѣлялъ своей дирижерской дѣятельности, отодвигая на второй планъ свои преподавательскія и канторскія обязанности. Уроки латинскаго языка онъ вскорѣ препоручилъ одному изъ своихъ коллегъ за соотвѣтствующее вознагражденіе, но зато съ горячимъ увлеченіемъ занялся церковной музыкой, дабы поднять ее на высоту „достойную современнаго развитія искусства“. „Я требую“, писалъ онъ, „чтобы выбирались такіе субъекты (тексты для кантатъ), которые могутъ дать удовлетвореніе самому композитору“... И какъ безконечно высоко возносятся надъ произведеніями современниковъ его церковныя композиціи! Укажемъ лишь на цѣлую массу глубокихъ по своему содержанію кантатъ, на грандіозный магнификатъ, на дивную траурную оду, на музыку Страстей Господнихъ по Евангеліямъ отъ Матѳея и Іоанна, на всѣ тѣ высшія достиженія германскаго искусства, который подарилъ намъ геній Баха въ періодъ его творчества до 1729 года.

Какова же была благодарность городского совѣта за его труды? Бахъ былъ стѣсненъ въ своей дѣятельности съ одной стороны контролемъ консисторіи, а съ другой муниципальнымъ совѣтомъ и ему приходилось лавировать между происками и придирками обоихъ этихъ учрежденій, выслушивать цѣлый рядъ непріятнѣйшихъ выговоровъ, облеченныхъ въ очень унизительную для него форму. Церковный старшина Дейлингъ, цензурировавшій тексты кантатъ, подробно и съ большой научной эрудиціей распространяется о греческихъ гимнахъ и духовныхъ пѣснопѣніяхъ евреевъ, но ни одного слова не говоритъ о музыкѣ нашего мастера. Другой теологъ потребовалъ, чтобы канторъ, одинъ изъ лучшихъ знатоковъ богослужебныхъ сборниковъ своего времени, былъ бы лишенъ права самому выбирать тексты духовныхъ пѣснопѣній. Во имя славы Божіей онъ просилъ консисторію запретить это кантору, преслѣдовавшему якобы только себялюбивыя цѣли. Городской совѣтъ сталъ принимать интернами

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, dass er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, dass Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschliessen. Es muste sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle die neüe Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermassen favorable beschrieben, dass endlich : zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen : es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahme. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, dass dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruss, Neid nud Verfolgung leben muss, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, dass dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbusse gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehro muss doch auch mit noch wenigen von meinem häusslichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2. Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2. Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2 dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahre alt. Ingesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, dass schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maass der Höfligkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluss mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

Joh: Seb: Bach.

Leipzig, d. 28. Octobris 1730.

Письмо I. С. Баха къ своему другу дѣтства Эрдману, россійскому диплом. агенту въ Данцигъ. Цитируется по Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach.

въ школу учениковъ, не вступая предварительно по этому поводу въ сношенія съ Бахомъ, а среди вновь поступившихъ было не мало совсѣмъ неспособныхъ къ музыкѣ мальчиковъ. На предложеніе мастера выдавать приличное вознагражденіе студентамъ, которыхъ Бахъ пригласилъ въ свою капеллу, чтобы такимъ образомъ обезопасить себя отъ конкуренціи университетскаго хора, муниципалитетъ отвѣтилъ отказомъ. Вообще, члены совѣта старались свести на нѣтъ даже тѣ обѣщанія, которыя прежде даны были кантору. Постановка церковнаго хора падала все ниже и ниже. Конечно, недоброжелатели кантора взваливали всю вину на него, а послѣдній, разсерженный постоянными напоминаніями и выговорами за небрежное веденіе школьныхъ дѣлъ, рѣшилъ разъ навсегда просто не обращать никакого вниманія на всѣ жалобы совѣта. Протоколы засѣданій городского совѣта по поводу выбора новаго ректора, на мѣсто умершаго Эрнести, содержатъ благое пожеланіе, чтобы онъ оказался болѣе подходящимъ для своей должности, чѣмъ канторъ, который совершенно неисправимъ. Далѣе (2 августа 1730 года) мы находимъ тамъ цѣлую іеремiаду совершенно смѣхотворныхъ упрековъ и клеветническихъ выходокъ. Баху вмѣнялось въ вину, что его хоръ крайне небрежно исполнялъ богослужебную музыку, что безъ предварительнаго увѣдомленія бургомистра онъ послалъ своихъ пѣвчихъ въ одну изъ ближайшихъ деревень, наконецъ то, что онъ уѣхалъ безъ отпуска изъ Лейпцига. Одинъ изъ придворныхъ совѣтниковъ подтвердилъ правильность всѣхъ этихъ обвиненій и предложилъ выразить кантору строгое порицаніе. Другой придворный совѣтникъ въ слѣдующихъ словахъ выразилъ свое возмущеніе: „канторъ не только ничего не дѣлаетъ, но даже не желаетъ объяснить причину своего бездѣйствія. Онъ совсѣмъ не является на уроки пѣнія, да и кромѣ этого даетъ поводы къ различнаго рода нареканіямъ, что должно неминуемо привести къ разрыву“. Въ совѣтѣ обсуждался вопросъ, не слѣдуетъ ли, въ видѣ наказанія, перевести кантора для преподаванія въ одинъ изъ низшихъ классовъ школы, и въ концѣ концовъ было рѣшено примѣнить къ нему всѣ мѣры строгости, такъ какъ онъ, повидимому, неисправимъ.

Бахъ былъ человѣкъ очень стойкій, но такого рода недостойное съ нимъ обращеніе сломило его энергію и онъ сталъ искать возможности уѣхать изъ Лейпцига.

Печальнымъ свидѣтельствомъ угнетеннаго состоянія духа мастера въ эту эпоху жизни, когда Бахъ, казалось, находился въ полномъ расцвѣтѣ своихъ творческихъ силъ, является его робкое по своему тону письмо къ одному изъ друзей дѣтства Эрдману въ Данцигѣ [1]), который былъ его товарищемъ по монастырской

---

[1]) Эрдманъ находился на службѣ у русскаго правительства. Послѣ его смерти бумаги его—и въ ихъ числѣ воспроизведенное выше письмо

школѣ въ Люнебургѣ. Въ этомъ письмѣ онъ жалуется на свое удивительно немузыкальное начальство, на то, что вся его жизнь отравлена завистью и притѣсненіями власть имущихъ. „Я рѣшилъ поэтому, во имя Всевышняго, искать своей фортуны въ другомъ мѣстѣ. Если вы, высокоблагородный сударь мой, могли бы указать старому, покорному слугѣ вашему подходящее мѣсто, то я покорнѣйше просилъ бы васъ не отказать мнѣ въ благосклонной рекомендаціи. Я же приложу всѣ старанія, чтобы оправдать ваше довѣріе, поскольку сіе въ моихъ силахъ“.

Однако желанію Баха не суждено было сбыться. Онъ остался въ Лейпцигѣ, но вовсе не потому, что городской совѣтъ сталъ благосклоннѣе относиться къ его дѣятельности. Когда Бахъ въ 1739 году разослалъ членамъ совѣта текстъ своихъ Страстей Господнихъ, ему было поставлено на видъ, что пока имъ не будетъ получено соотвѣтствующаго разрѣшенія отъ совѣта композиція его не можетъ быть исполнена въ церкви. Равнымъ образомъ отцы города не нашли нужнымъ увеличить, согласно предложенію Баха, число музыкантовъ капеллы и улучшить ихъ матеріальное положеніе, и даже тогда, когда свѣжій могильный холмъ покрылъ мѣсто его послѣдняго упокоенія, члены совѣта своими клеветническими выходками старались набросить тѣнь на его свѣтлую память. На его мѣсто не былъ даже приглашенъ его знаменитый сынъ Филиппъ Эмануилъ, который въ 1750 году жилъ при дворѣ Фридриха Великаго въ качествѣ придворнаго чембалиста, а какой то невѣдомый музыкантъ, абсолютно бездарный. Городской совѣтъ сдѣлалъ все отъ него зависящее, чтобы сломить творческую энергію геніальнаго человѣка. Мы можемъ лишь отдаленно представить себѣ, какія величественныя произведенія подарилъ бы міру Іоганнъ Себастіанъ Бахъ, еслибъ для исполненія музыки Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матеея, съ ея двумя хорами, онъ имѣлъ бы въ своемъ распоряженіи болѣе многочисленную капеллу, чѣмъ печальнаго образа лейпцигскія музыкальныя корпораціи. Не забудемъ, что кантору пришлось отослать болѣе сложныя части своей партитуры H-moll'ной мессы въ Дрезденъ, даже не для того, чтобы она была исполнена тамъ публично, а съ цѣлью поднять свой престижъ въ глазахъ лейпцигскаго городского совѣта и оградить себя отъ дальнѣйшихъ вторженій въ свою дѣятельность. Мы знаемъ уже, что Бахъ очень рѣдко именовалъ себя канторомъ (исключительно въ предѣлахъ своей школы) и на всѣхъ своихъ прошеніяхъ подписывался музикъ-директоромъ и придворнымъ дирижеромъ. Въ началѣ 1733 года онъ обратился къ юному королю саксонскому съ просьбой возвести его въ званіе придворнаго композитора

І. С. Баха, одно изъ весьма немногочисленныхъ писемъ мастера, дошедшихъ до насъ—были перевезены въ Москву въ государственный архивъ, откуда они были извлечены на свѣтъ Божій другомъ Ф. Спитты, О. Ф. Риземаномъ. (См. предисловіе большой біографіи І. С. Баха Ф. Спитта). *(Примѣчаніе переводчика).*



за представленныя имъ Kyrie и Gloria H-moll'ной мессы, и въ 1736 году ему былъ пожалованъ этотъ титулъ.

24.

Мы указали уже на чрезвычайную интенсивность творческой работы Баха въ началѣ лейпцигскаго періода. Главной цѣлью всѣхъ его стремленій являлась „урегулированная церковная музыка“, приспособленная къ воскресному богослуженію. Порядокъ лютеранскаго богослуженія въ общемъ зиждется на мессѣ, причемъ обрядъ таинства евхаристіи конечно отпадаетъ. Однако частности самаго отправленія богослужебнаго чина могутъ значительно разнообразиться. Во время своихъ гастролей въ Лейпцигѣ (1714 г.), въ качествѣ духовнаго регента, Бахъ на обложкѣ нотной тетради записалъ себѣ точно, въ какой послѣдовательности совершались акты богослуженія, чтобы распредѣлить правильно свою музыку. Порядокъ богослуженія въ Лейпцигѣ, судя по записи Баха, былъ слѣдующій: „1. Прелюдія. 2. Мотеты. 3. Прелюдированіе, исполненіе Kyrie. 4. Возглашенія передъ алтаремъ. 5. Чтеніе апостольскаго посланія. 6. Пѣніе литаніи. 7. Прелюдированіе и хоралъ. 8. Чтеніе евангелія. 9. Прелюдированіе на темы изъ „главной музыки“. 10. Пѣніе Символа вѣры. 11. Проповѣдь. 12. Послѣ проповѣди прихожане обыкновенно поютъ нѣсколько стиховъ духовной пѣсни. 13. Verba institutionis. 14. Прелюдія на тему изъ богослужебной музыки. Въ томъ же порядкѣ смѣняются прелюдіи и хоралы до окончанія причащенія et sic porró“.

Поистинѣ это весьма почтенная музыкальная программа, ибо если считать, что проповѣдь продолжалась часъ и чтеніе евангелія нѣсколько минутъ, то на долю музыки придется отъ двухъ до двухъ съ половиной часовъ. 7, 12 и 10 номера (духовныя пѣснопѣнія) исполнялись прихожанами, номера 5, 8 и 13 священнослужителемъ, который чередовался въ этихъ номерахъ, а также и въ 4, съ хоромъ. Органистъ игралъ самостоятельно во время 1 и 7 номера; въ теченіе же всего остального богослуженія онъ даетъ лишь тонъ, „покрываетъ“ своимъ прелюдированіемъ настройку инструментовъ. Онъ возносится въ своемъ творчествѣ на высшія вершины фантазіи во время надѣленія хлѣбомъ и виномъ (послѣ 14) и напутствуетъ прихожанъ постлюдией.

Главная роль приходилась на долю музикъ-директора, который управлялъ хоромъ и оркестромъ, аккомпанировавшимъ во все время богослуженія.

Такимъ образомъ онъ выступалъ въ качествѣ дирижера и при исполненіи мотетовъ (2) и номера 3, представлявшаго такъ называемую краткую обѣдню (Kyrie и Gloria), которая исполнялась или въ концертной или мотетообразной формѣ (до насъ дошли копіи съ мессъ Палестрины, Лотти и т. д., сдѣланныя

рукой Баха), слѣдовательно или по-гречески, или по-латыни. Въ видѣ литургическаго діалога между священнослужителемъ и хоромъ она исполнялась на нѣмецкомъ, или чужомъ языкѣ (въ первомъ случаѣ самой общиной). Главный номеръ музыки составляла кантата (номеръ9), состоявшая изъ нѣсколькихъ частей. Въ 14 номерѣ, въ Sanctus, участвовалъ весь музыкальный аппаратъ.

Кромѣ того музикъ-директоръ былъ обязанъ „ставить“ различную музыку для другихъ церковныхъ службъ—въ торжественные дни, особенно во время страстной недѣли, какъ напримѣръ, нѣмецкій, или латинскій магнификатъ (Бахъ самъ переписывалъ для себя и заказывалъ копіи различныхъ магнификатовъ Кальдары, Зеленки и др.), или латинскіе и нѣмецкіе гимны, Te Deum; въ страстную недѣлю исполнялась еще и музыка Страстей Господнихъ.

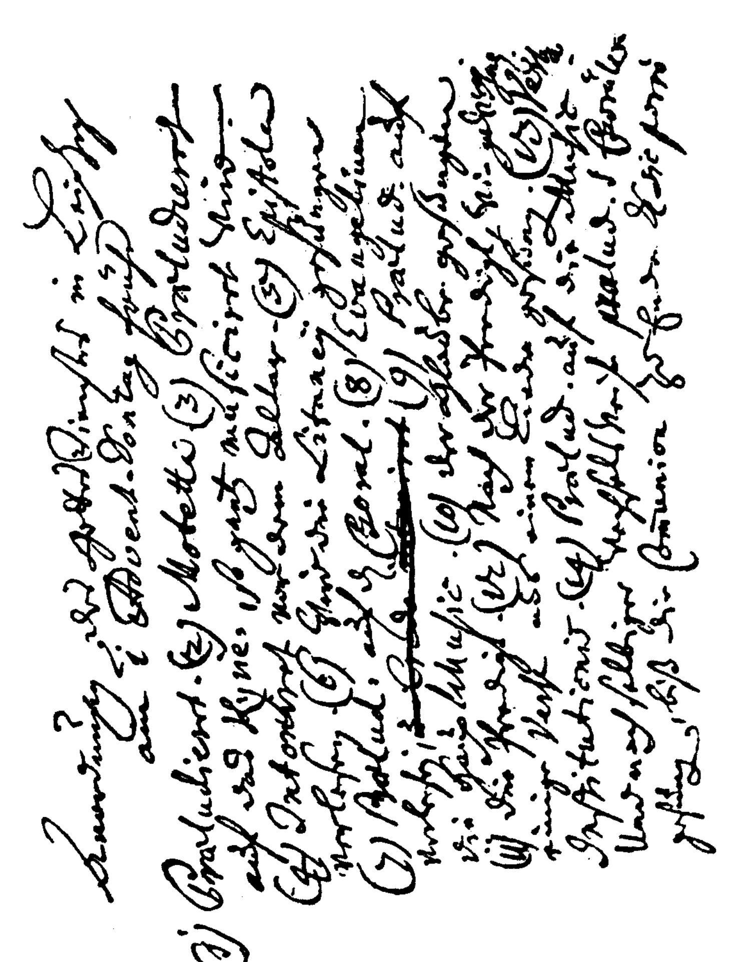
Такъ какъ всякій музикъ-директоръ главной церкви считалъ въ тѣ времена своимъ долгомъ чести, чтобы во время праздниковъ исполнялась музыка только его собственнаго сочиненія (подобно проповѣднику, который тоже, вѣдь, не заимствовалъ ни откуда своихъ проповѣдей), то „урегулированная церковная музыка“ требовала отъ нашего мастера большого творческаго вдохновенія, которое, какъ мы знаемъ, прославило его имя на многія столѣтія. Правда, исторія музыки знаетъ болѣе плодовитыхъ композиторовъ, хотя бы, напримѣръ, счастливаго соперника Баха Телемана, который исписалъ въ пять, или шесть разъ больше нотной бумаги, чѣмъ нашъ мастеръ, но „зато писалъ свои партитуры не перомъ, а шваброй и дошелъ до того, что въ концѣ концовъ самъ не зналъ всего имъ написаннаго за время своего музикъ-директорства“ [1]). Но мы далеко еще не знаемъ всѣхъ произведеній Баха. Несмотря на то, что его композиціи уже много лѣтъ тому назадъ были напечатаны въ видѣ „полнаго собранія“, предъ нами все еще открываются новые источники его творчества, которые поражаютъ насъ своей мощью и чудесной силой своихъ художественныхъ вдохновеній, особенно выдѣляющихъ кантаты, написанныя имъ за первые годы дѣятельности въ Лейпцигѣ.

25.

Вступленіе въ число преподавателей школы І. М. Гесснера, тонко образованнаго филолога и благороднаго, талантливаго педагога, внесло большую радость въ жизнь Баха. Гесснеръ старался устранить многія невыгоды матеріальнаго положенія кантора и неудобства въ его преподавательской дѣятельности. Среди современниковъ Баха, онъ является единственнымъ ученымъ,



[1]) Такое мнѣніе о Телеманѣ постепенно разсѣивается новыми изданіями его произведеній (см. Denkmäler deutscher Tonkunst 1907 B. XXVI). (*Примѣчаніе переводчика*).



Порядокъ богослуженія въ Лейпцигской церкви (1714).
Бахъ игралъ во время богослуженія на органѣ.

который проявлялъ подлинный интересъ и энтузіазмъ по отношенію къ его творчеству. Въ изданномъ имъ (1738) „Institutiones oratoriae“ M. Fabii Quintiliani мы въ примѣчаніи, касающемся искусства игры на киѳарѣ у древнихъ, находимъ очень цѣнное для насъ описаніе того впечатлѣнія, которое произвела на него, еще въ бытность его въ Веймарѣ, игра нашего мастера. Приводимъ это мѣсто въ переводѣ Спитта:

... „Все сіе, Фабій, показалось бы ничтожнымъ, если-бъ ты могъ воскреснуть изъ мертвыхъ и увидать Баха (указываю тебѣ именно на него, такъ какъ онъ долгое время былъ моимъ коллегой по школѣ св. Ѳомы), услышать его игру обѣими руками и всѣми пальцами на клавирѣ, который имѣетъ звукъ, подобный звуку многихъ киѳаръ, или когда онъ сидитъ за инструментомъ всѣхъ инструментовъ, съ его безчисленными трубами, одухотворенными притокомъ воздуха изъ мѣховъ. Обѣ руки его, его проворныя ноги скользятъ тогда въ быстромъ бѣгѣ по клавишамъ, заставляя звучать многообразные звукоряды, столь различные между собой и все же соединяющіеся въ одно стройное цѣлое. О, еслибъ ты могъ все это увидѣть, то призналъ бы, что хоръ изъ многихъ вашихъ киѳаристовъ и тысячи флейтастовъ не смогъ бы производить такой богатой звуками игры, ибо онъ не поетъ одной только мелодіи, подобно пѣвцу, аккомпанирующему себѣ на киѳарѣ, а наблюдаетъ за тридцатью, или сорока музыкантами, слѣдя за тѣмъ, чтобы никто не нарушилъ порядка. Одному онъ дѣлаетъ указанія рукой, другому онъ отбиваетъ тактъ ногой, пѣвцамъ онъ даетъ высоту звука, несмотря на громкій шумъ, царящій вокругъ него. Самъ разрѣшая чрезвычайно трудную музыкальную задачу, онъ однако-жъ сразу замѣчаетъ, если гдѣ либо происходитъ какое-нибудь замѣшательство. Твердой рукой онъ возстанавливаетъ порядокъ, онъ весь проникнутъ чувствомъ ритма, чуткимъ ухомъ онъ слышитъ всѣ гармоническіе обороты и ограниченными средствами своего голоса подражаетъ голосамъ всѣхъ участвующихъ въ оркестрѣ. Я, вообще, большой поклонникъ античности, но убѣжденъ однако, что другъ мой Бахъ и всѣ, кто ему подобны, превосходятъ такихъ людей, какъ Орфей и двадцать такихъ пѣвцовъ, какъ Аріонъ“ [1]).

Къ сожалѣнію Гесснеръ въ 1734 году покинулъ свой постъ и его мѣсто занялъ І. А. Эрнести, уже раньше исполнявшій должность конректора. Баху вновь пришлось почувствовать, какая глубокая пропасть отдѣляетъ дѣятельность учителя музыки отъ работы ученаго и педагога. Искусство расширило свою область, наступила эпоха пышнаго расцвѣта поэзіи и науки. И вотъ теперь обѣ не могли уже больше ужиться мирно въ стѣнахъ одной и

---

[1]) Нѣсколько странно указаніе Гесснера, что Бахъ управлялъ ученическимъ хоромъ, сидя за органомъ, чего въ дѣйствительности не могло быть. Адлунгомъ было предложено объясненіе, что Г. слилъ во-едино два отдѣльныхъ момента изъ дѣятельности Баха—его игру на органѣ и управленіе хоромъ (см. Musik IX, статью Бамана). *Примѣч. перев.*

той же школы. Музыка и преподаваніе ея должны были уступить мѣсто притязаніямъ ученыхъ и постепенно разстаться съ школой, чтобы искать себѣ новаго убѣжища въ области публичныхъ концертовъ. Канторы и музикъ-директора занимали, вслѣдствіе этого, совершенно ложное положеніе въ школѣ. Эрнести былъ однимъ изъ тѣхъ педантовъ, которые своимъ высокомѣріемъ усложняли этотъ процессъ и дѣлали его еще болѣе мучительно тяжелымъ. Одинъ изъ бывшихъ питомцевъ школы св. Ѳомы разсказываетъ, какъ однажды ректоръ, заставъ какого-то ученика за игрой на музыкальномъ инструментѣ, накинулся на него и сердито спросилъ его, не готовится ли онъ въ бродячіе музыканты. Кантору приходилось тяжело страдать отъ того, что ректоръ вмѣшивался въ сферу его музыкальной компетенціи, ибо это подрывало авторитетъ Баха въ глазахъ хора и вело къ полнѣйшей дезорганизаціи послѣдняго. Бахъ въ свою очередь не былъ склоненъ ни къ малѣйшимъ уступкамъ и какъ левъ, охраняющій своихъ дѣтенышей, стоялъ на стражѣ „урегулированной церковной музыки". Два года длился конфликтъ, начавшійся съ того, что ректоръ возымѣлъ смѣлость назначить по собственному выбору музыкальнаго префекта. Бахъ все время стойко отстаиваетъ свои права отъ цѣлаго сообщества ученыхъ, совершенно не понимавшихъ музыки и безразлично къ ней относившихся, но зато преисполненныхъ педантизма и высокомѣрія. Послѣ ряда мѣткихъ ударовъ, направленныхъ противъ всей этой компаніи, нашъ мастеръ повелъ рѣшительную аттаку при поддержкѣ дрезденскаго двора „съ цѣлью добиться сатисфакціи". И благодаря покровительству короля ему, повидимому, удалось достичь своей цѣли. Престижъ Баха былъ возстановленъ въ глазахъ учениковъ, но зато онъ наврядъ ли завоевалъ себѣ новыя симпатіи у своихъ коллегъ преподавателей и потому принужденъ былъ попрежнему держаться оборонительной позиціи. И онъ честно продолжалъ бороться. Всѣмъ сердцемъ своимъ Бахъ ненавидѣлъ эту компанію ученыхъ педантовъ и даже ихъ учениковъ, „которые интересуются лишь изученіемъ древнихъ языковъ, а на музыку смотрятъ, какъ на нѣчто второстепенное". Его горячая любовь къ искусству прекрасно контрастируетъ со способомъ борьбы Эрнести, прибѣгавшаго часто къ личнымъ нападкамъ и низкой клеветѣ.

Какимъ глубокимъ возмущеніемъ противъ односторонности и самомнѣнія людей науки была охвачена душа Баха, свидѣтельствуетъ эпизодъ, происшедшій незадолго до смерти нашего титана художника. Фрейбургскій ректоръ Бидерманъ, раздосадованный музыкальными успѣхами своего кантора, ученика Баха, произнесъ на училищномъ актѣ рѣчь на тему, взятую изъ Плавта, о томъ, что чрезмѣрное увлеченіе музыкой можетъ привести юношей къ распущенному образу жизни, какъ это и доказываютъ нѣсколько плохихъ учениковъ школы. Уже Горацій ставитъ музыкантовъ на одну доску съ танцовщицами, шарлатанами, и древніе христіане не допускали ихъ на свои молитвенныя собранія и т. д. Бахъ тотчасъ же обратился съ просьбой къ своему музыкальному коллегѣ и другу Шретеру въ Нордгаузенѣ съ просьбой выступить съ опроверженіемъ. Шретеръ написалъ брошюру, которая пришлась по вкусу Баху, какъ онъ самъ говоритъ объ этомъ въ письмѣ къ одному изъ своихъ знакомыхъ. „Будемъ надѣяться", пишетъ мастеръ, „что подобнаго рода „рефутаціи" прочистятъ уши автора отъ всей той грязи, которая въ нихъ напихана, и откроютъ ему возможность воспринимать музыку". Въ своемъ раздраженіи по поводу этого эпизода Бахъ слегка измѣнилъ текстъ своей сатирической кантаты „споръ между Фебомъ и Паномъ", написанной имъ за много лѣтъ до этого въ Лейпцигѣ и направленной противъ ненавистниковъ его искусства. Онъ внесъ въ нее легкій намекъ на фрейбургскаго кантора, назвавъ обладателей ослиныхъ ушей Бироліусомъ (имя это, по предположенію Спитта, составлено изъ фамиліи Бидерманъ и имени педагога, встрѣчающагося у Горація, Орбиліусъ) и Гортензіемъ (Quintus Hortensius, античный представитель классической латыни и, такъ сказать, предшественникъ лейпцигскаго ректора, прославленнаго своими знаніями въ этой области). Къ нимъ относятся слѣдующіе стихи текста кантаты:

> Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
> Tobt gleich Birolius und ein Hortens dawieder.
> (Удвой, о Фебъ, твои стихи и пѣсни
> И пусть бѣснуются Бироліусъ и Гортензій).

26.

Но отвернемся отъ этой безотрадной картины, напоминающей намъ о предкахъ Баха, о ихъ стойкости, энергіи и всегдашней готовности бороться за свое право. Не одна только церковная музыка сосредоточивала на себѣ теперь творческія силы Баха: во время своего пребыванія въ Лейпцигѣ онъ дошелъ также до высшихъ достиженій въ области камерной и оркестровой музыки, которая исполнялась въ его домѣ и проникла, вѣроятно, также и подъ своды церкви. Его концерты и концертныя транскрипціи для одного или нѣсколькихъ клавировъ, оркестровыя піесы, цѣлый рядъ шутливыхъ кантатъ, англійскія сюиты для клавира, партиты, италіанскій концертъ, вторая часть прелюдій и фугъ для клавира, Гольдбергъ-варіаціи и цѣлый рядъ отдѣльныхъ произведеній для клавира, его большія прелюдіи и фуги для органа, глубоко разработанные органные хоралы и фантазіи—всѣ эти произведенія одинаковы совершенны, каждое въ своемъ родѣ.

Непріятныя столкновенія Баха съ его лейпцигскими согражданами, о которыхъ мы повѣствовали выше, наврядъ ли закончились бы такъ благополучно, еслибъ онъ не пользовался

у своихъ современниковъ славой выдающагося артиста. Самъ мастеръ не прилагалъ рѣшительно никакихъ стараній, чтобы прославить свое имя, и даже отказалъ Маттесону въ присылкѣ своей біографіи для „Ehrenpforte“ послѣдняго. Но зато онъ возбуждалъ всеобщее вниманіе своими артистическими поѣздками и ученики его, занявшіе постепенно всѣ наиболѣе значительныя мѣста органистовъ, являлись глашатаями его славы. Среди нихъ особенно выдѣлялись сыновья его Вильгельмъ Фридеманъ и Филиппъ Эмануилъ [1]), который первоначально намѣревался посвятить себя карьерѣ юриста, Готфридъ Бернгардтъ, сынъ его старшаго брата, вмѣстѣ съ другимъ его сыномъ Андреемъ Бахомъ, сохранившій для потомства чрезвычайно цѣнныя копіи съ органныхъ и клавирныхъ композицій Іоганна Себастіана, и Іоганнъ Людвигъ Кребсъ—„единственный ракъ (Krebs) въ моемъ ручьѣ (Bach)“. Изъ числа учениковъ, занимавшихся у него въ послѣдніе годы жизни, мы укажемъ на прекраснаго теоретика Филиппа Кирнбергера, органнаго маэстро Киттля, дрезденскаго кантора Гомиліуса, запечатлѣвшихъ въ сердцѣ своемъ высокіе завѣты Баховскаго творчества и, наконецъ, на капельмейстера Агриколу, склонившагося отъ Баха къ Генделю и италіанской оперѣ (имъ былъ составленъ некрологъ Баха, помѣщенный у Мицлера). Изъ тяжелыхъ условій жизни въ Лейпцигѣ мастеръ старался вырваться хоть на нѣкоторое время, предпринимая частыя поѣздки въ разныя города Германіи. Нѣсколько разъ онъ побывалъ въ Дрезденѣ. Къ оперѣ мастеръ относился довольно благосклонно и Форкель разсказываетъ по этому поводу слѣдующее: „Дрезденъ обладалъ блестящей оперой и оркестромъ, пока тамъ капельмейстеромъ былъ Гассе. Бахъ имѣлъ тамъ много знакомыхъ, относившихся къ нему съ глубокимъ уваженіемъ. Гассе и его знаменитая супруга Фаустина нѣсколько разъ пріѣзжали въ Лейпцигъ и благоговѣйно слушали его великія произведенія. Бахъ часто пріѣзжалъ въ Дрезденъ спеціально ради оперныхъ спектаклей. Въ эти поѣздки онъ бралъ съ собой обыкновенно своего старшаго сына. За нѣсколько дней до отъѣзда онъ обращался къ нему съ шутливымъ вопросомъ: „Ну что, Фридеманъ, не хочешь ли проѣхаться со мной въ Дрезденъ, послушать тамъ ихъ милыя пѣсенки?“

Въ 1747 году Бахъ получилъ почетное приглашеніе пріѣхать ко двору прусскаго короля, гдѣ сынъ его Филиппъ Эмануилъ

[1]) Филиппъ Эмануилъ относился довольно холодно къ композиціямъ своего отца. Такъ, напрмѣръ, знаменитый англійскій критикъ Barney (1726—1814), пробывшій нѣсколько дней въ гостяхъ у „величайшаго композитора для клавира“ Филиппа Эмануила Баха, въ Гамбургѣ, разсказываетъ, что послѣдній въ довольно ироническомъ тонѣ говоритъ ему о „контрапунктической учености своего отца“, развивая совершенно новую теорію оркестровыхъ композицій, приведшую впослѣдствіи къ великимъ твореніямъ Бетховена, но свидѣтельствующую вмѣстѣ съ тѣмъ о полномъ его непониманіи духа Баховскихъ твореній. *Примѣч. перев.*

Р. ЭЙХШТЕДТЪ.

Фридрихъ Великій и Іог. Себ. Бахъ въ гарнизонной церкви въ Потсдамѣ.

аккомпанировалъ игрѣ на флейтѣ короля. Отецъ только послѣ усиленныхъ просьбъ сына согласился поѣхать въ Берлинъ. Въ Потсдамѣ онъ былъ приглашенъ въ кабинетъ короля, почтительно привѣтствовавшаго представителя нѣмецкой музыки, которую онъ, впрочемъ, не особенно высоко ставилъ. Король отложилъ въ сторону свою флейту,—такъ гласитъ запись въ королевскомъ діаріи,—и попросилъ его сыграть какую-либо импровизацію на одномъ изъ многочисленныхъ зильбермановскихъ роялей, имъ купленныхъ. Король задалъ мастеру для импровизаціи имъ самимъ сочиненную тему, которую Бахъ всесторонне разработалъ уже въ Лейпцигѣ, напечаталъ и преподнесъ королю, въ видѣ „музыкальнаго приношенія“. На слѣдующій день Бахъ въ присутствіи короля перепробовалъ всѣ потсдамскіе органы. Правда, король, увлекавшійся французской литературой и италіанской оперой, всецѣло раздѣлялъ художественные вкусы своихъ современниковъ и потому, вѣроятно, былъ лишенъ болѣе глубокаго пониманія Баховской музыки. И если намъ трудно найти оправданіе для такого отношенія великаго сына Германіи къ своему родному искусству, то все же вина его смягчается тѣмъ, что король заказывалъ партитуры италіанскихъ оперъ, предназначенныхъ для исполненія въ придворномъ театрѣ, нѣмецкому капельмейстеру.

27.

Однако-жъ это путешествіе въ Берлинъ составляетъ необычный эпизодъ въ жизни мастера за послѣдніе годы. Уже въ прежнія времена Бахъ былъ далекъ отъ того, чтобы „эксплоатировать свой артистическій талантъ въ поискахъ за золотомъ“, какъ говоритъ Форкель, а за послѣдніе годы своей жизни онъ старался устроиться спокойно и уютно, дабы отдаться всецѣло занятію искусствомъ, и никуда больше не выѣзжать изъ Лейпцига. Въ 1736 году онъ отказался отъ участія въ музыкальномъ ферейнѣ и рѣшилъ посвятить всѣ свои творческія силы церковному искусству. Большая часть репетицій была перенесена въ его домъ, гдѣ собиралась довольно большая капелла, состоявшая изъ многочисленныхъ членовъ его семьи, учениковъ, жившихъ у него на квартирѣ, друзей и любителей музыки. Его домъ часто посѣщали пріѣзжіе артисты, чтобы отдать дань своего уваженія великому мастеру. За послѣднее десятилѣтіе своей жизни мастеръ опубликовалъ рядъ пьесъ, написанныхъ имъ для различныхъ инструментовъ. Вообще же говоря, Бахъ все больше и больше уходилъ въ себя. Только основанному въ 1738 году ученикомъ Баха, профессоромъ философіи и математики Мицлеромъ „Societät der musikalischen Wissenschaften“ удалось привлечь въ число своихъ членовъ и нашего мастера, врага безплоднаго теоретизорованія въ области горячо любимаго имъ искусства.

Онъ написалъ тройной шестиголосный канонъ [1]) и варіаціи на рождественскую пѣснь „Съ небесъ пришелъ на землю Я“, чтобы показать себя достойнымъ чести быть принятымъ въ члены общества (знаменитый Гендель былъ, конечно, освобожденъ отъ такого рода вступительнаго испытанія). Но въ концѣ концовъ все это интересовало его очень мало и, подобно Бетховену въ послѣдніе годы его жизни, онъ относился равнодушно ко всѣмъ событіямъ, совершавшимся въ музыкальномъ мірѣ. Въ тиши и уединеніи послѣднихъ лѣтъ своей жизни Бахъ разрѣшилъ наиболѣе глубокія загадки своего искусства, напримѣръ въ указанныхъ нами выше произведеніяхъ, въ своемъ „музыкальномъ приношеніи“, въ дивныхъ, полныхъ мистицизма органныхъ хоралахъ и, особенно, въ „искусствѣ фуги“, гдѣ онъ въ контрапунктическихъ концепціяхъ возносится на недосягаемую высоту. Это произведеніе, вполнѣ законченное Бахомъ, было издано послѣ его смерти въ крайне безпорядочномъ видѣ, вперемѣшку съ другими его композиціями. Другое произведеніе Баха, раскрывающее намъ всю грандіозность Баховской полифоніи, величественная тройная фуга для клавира осталось, къ сожалѣнію, незаконченной. Третья тема этой фуги построена на нотахъ, составляющихъ фамилію Баха B—A—C—H, и это единственный случай примѣненія такой темы въ композиціяхъ мастера [1]). На 239 тактѣ фуга обрывается.

За нѣсколько дней до кончины Бахъ продиктовалъ своему ученику и зятю Альтниколю органный хоралъ. О послѣднихъ дняхъ жизни мастера Форкель разсказываетъ слѣдующее: „Упорное прилежаніе, съ какимъ Бахъ постоянно занимался музыкой, не прерывая этого изученія ни днемъ, ни ночью, ослабило его зрѣніе. Оно ухудшалось съ каждымъ годомъ и наконецъ онъ заболѣлъ мучительной болѣзнью глазъ. По совѣту друзей, возлагавшихъ большія надежды на искусство одного глазного врача, прибывшаго въ Лейпцигъ изъ Англіи, онъ рѣшился подвергнуться операціи, которая однако-жъ окончилась неудачно. Это было зимой 1749 года. 1750 года 18 іюля, въ утро десятаго дня до своей кончины, Бахъ вдругъ опять обрѣлъ способность видѣть и выносить лучи свѣта. Однако нѣсколько часовъ послѣ этого его постигъ апоплексическій ударъ, повлекшій за собой сильную горячку, которое его ослабѣвшее тѣло, несмотря на все искусство врачей, не смогло больше побороть“. Его послѣдній хоралъ „Къ престолу Твоему я приступаю нынѣ“, недосягаемо высокое чудо соединенія глубокихъ душевныхъ переживаній и высшаго искусства контрапункта, послужилъ для него разрѣ-

[1]) Подлинность этихъ „каноническихъ варіацій“ Дерфель, издатель 41 тома собранія сочиненій Баха, подвергаетъ сомнѣнію.

[2]) Въ обширной статьѣ, помѣщенной въ Leipziger allgemeine Musikzeitung за 1880 годъ, Гепвортъ старается доказать, что кромѣ этого случая тема B—A—C—H встрѣчается еще неоднократно въ композиціяхъ мастера. *Примѣчаніе переводчика.*



Органный хоралъ „Предъ престоломъ Твоимъ“, который былъ продиктованъ умирающимъ композиторомъ своему ученику и зятю Альтниколю.

шительной молитвой, когда онъ 28 іюля 1750 года, въ четверть девятаго вечеромъ, отправился въ далекій путь въ невѣдомую, но ему все же знакомую страну. Бахъ былъ похороненъ вблизи церкви св. Іоанна; впослѣдствіи его могила была сравнена съ землей и шумная улица прошла на мѣстѣ послѣдняго его упокоенія [1]). Его преданный другъ и помощница умерла въ богадѣльнѣ (1760); о нуждѣ и страданіяхъ его младшей дочери Іоганны Регины съ сердечной чуткостью говоритъ Бетховенъ [2]); она умерла въ 1809 году. Его сынъ Филиппъ Эмануилъ (род. 1714), который вмѣстѣ со своимъ старшимъ, болѣе одареннымъ, почти геніальнымъ братомъ Вильгельмомъ Фридеманомъ рѣшилъ искать иной манеры письма, чѣмъ его отецъ (ибо онъ вполнѣ правильно понялъ, что ему не достичь такого художественнаго совершенства, какъ Іоганну Себастіану), создали переходъ отъ мангеймской къ новой вѣнской школѣ. Младшему сыну Іоганну Христіану (род. 1735) было суждено озарить лучами славы рода Баховъ оперу и еще болѣе интенсивно, чѣмъ Филиппу Эмануилу, повліять на эволюцію современнаго фортепіаннаго, камернаго и оркестроваго стиля.

28.

І. С. Бахъ былъ средняго роста, хорошо и пропорціонально сложенъ. Его черты лица были исполнены энергіи, непреклонной воли, но вмѣстѣ съ тѣмъ свѣтились сердечной добротой. Его глаза были, судя по портретамъ, не велики, но очень живы и выразительны. Пристальный и одухотворенный взглядъ ихъ особенно оттѣнялся густыми бровями и придавалъ его лицу какое-то особое выраженіе, внушающее глубокое уваженіе. Однако Форкель разсказываетъ, что Бахъ былъ необычайно простъ въ обращеніи, скроменъ и великодушенъ даже съ плохими самоувѣренными музыкантами. Могучій лобъ переходилъ въ хорошо очерченный носъ и указывалъ на ясность мысли и рѣшительность характера. Нижняя челюсть выступала нѣсколько впередъ. Полное лицо и пухлыя губы говорятъ намъ о его здоровой чувственности.

---

[1]) Недавно было разрушено зданіе школы св. Өомы, мѣсто дѣятельности мастера. Школу эту посѣщалъ также и Р. Вагнеръ. Удивительно, что въ Веймарѣ даже ограда Гетевскаго сада пользуется особой охраной города, а въ Лейпцигѣ безпрепятственно совершается такое варварство. Главная цѣль идеальныхъ стремленій гражданъ Лейпцига повидимому заключается лишь въ томъ, чтобы съ каждымъ днемъ умножались капиталы торговыхъ фирмъ, обогащающихся еще и понынѣ за счетъ твореній кантора св. Өомы.

[2]) Въ 1800 году въ „Музыкальной Газетѣ“ появилось воззваніе Рохлица, перваго Бахъ-эстетика, въ которомъ онъ обращался къ ученикамъ мастера съ просьбой спасти отъ болѣзни и нищеты дочь великаго Іоганна Себастіана. Однимъ изъ первыхъ „учениковъ“ Баха, отозвавшихся на призывъ Рохлица былъ Бетховенъ. *Примѣчаніе переводчика.*

Такова была внѣшняя оболочка [1]), хранившая въ себѣ душу титана, свершившаго въ своей жизни такіе подвиги въ области художественнаго творчества, что намъ теперь даже не вѣрится, что всѣ его произведенія созданы однимъ только человѣкомъ. А между тѣмъ во всѣ періоды своей дѣятельности, посвященной, какъ мы знаемъ, въ Веймарѣ органу, въ Кетенѣ почти исключительно клавиру и камерной музыкѣ, въ Лейпцигѣ духовной музыкѣ, доведенной имъ до высшаго ея расцвѣта, Бахъ былъ не только композиторомъ, но одновременно и виртуозомъ, не только пророкомъ, отрѣшившимся отъ всего земного, но и педагогомъ, увѣренной рукой указывавшимъ пути своимъ ученикамъ, не только Орфеемъ, опьяненнымъ таинственными созвучіями, но и опытнымъ во всѣхъ вопросахъ художественнаго ремесла техникомъ. Струны его лиры настроены и на молитвенный экстазъ небесныхъ сонмовъ, и на радостную пѣснь интимнаго счастія въ обыденной жизненной обстановкѣ, на праздничную благоговѣйную молитву большой общины вѣрующихъ и на веселыя шутки деревенскихъ музыкантовъ и крестьянъ. Творчество Баха есть не только то море, которое поглощаетъ горные потоки, рожденные въ первобытныхъ каменныхъ массахъ стараго искусства, но и, напротивъ того, проливаетъ живые потоки, обновляющіе и возрождающіе наше искусство.

29.

Раньше, чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ шедевровъ творчества Баха, мы считаемъ необходимымъ ознакомить читателя съ подготовительной работой, которая была сдѣлана мастеромъ, на его дѣятельность въ области музыкальной техники и педагогіи.

Центръ Баховскаго искусства составляютъ органъ и клавиръ. Для того чтобы сдѣлать ихъ совершенно достойными его художественныхъ концепцій, Баху необходимъ былъ инструментъ съ равномѣрной темпераціей,—проблема теоретически уже обсуждавшаяся, но практически еще не разрѣшенная въ его эпоху. Только на такомъ клавирѣ возможна была игра въ 24 тональностяхъ, примѣненіе смѣлыхъ модуляцій Баховскихъ прелюдій. Бахъ первый ввелъ въ практику эту систему настройки. И равномѣрная темперація, благодаря его „сборнику прелюдій и фугъ для темперированнаго клавира“, сдѣлалась художе-

[1]) Въ 1895 году извѣстному анатому Гису послѣ тщательныхъ поисковъ на старомъ кладбищѣ удалось найти скелетъ, который по всей вѣроятности можетъ считаться останками І. С. Баха. На основаніи точныхъ научныхъ данныхъ, выработанныхъ Гисомъ, скульпторъ Сеффнеръ съ помощью найденнаго черепа постарался возстановить внѣшній обликъ мастера и создалъ бюстъ Баха, поражающій характернымъ выраженіемъ и соотвѣтствіемъ съ портретами, написанными при жизни. *Примѣчаніе переводчика.*

ственной необходимостью. Такимъ образомъ былъ расторгнутъ тотъ тѣсный кругъ тональностей, въ который была заключена старинная музыка. Богатая хроматика, присущая новой музыкѣ, возродила къ новой жизни уже забытые церковные лады. Начиная съ 17 вѣка, они стали постепенно исчезать со страницъ партитуры, и въ теоріи музыки, какъ и въ художественномъ творчествѣ число ихъ было сведено на три: іонійскій (мажоръ), дорійскій и эолійскій. Послѣдніе два тѣсно связаны между собой и постепенно, — вмѣстѣ, или каждый въ отдѣльности, переходятъ въ миноръ. Самъ Бахъ установилъ, разъ навсегда, господство мажора и минора, тональностей съ большой, или малой терціей, указавъ на это опредѣленно въ своемъ заглавіи сборника фугъ и прелюдій для клавира: „Прелюдіи и фуги на всѣ тоны и полутоны, касающіеся tertiam majorem, или Ut, Re, Mi (т. е. C—E, большая терція=мажоръ), и tertiam minorem, или Re, Mi, Fa (т. е. D—F, малая терція= миноръ“). Во второмъ сборникѣ упражненій для клавира Бахъ еще болѣе подробно объясняетъ это заглавіе. И между тѣмъ, какъ духовные композиторы болѣе поздней эпохи старались вытравить даже изъ пѣсни, присущій ей ладовой характеръ, съ улыбкой состраданія взирая на тѣхъ ученыхъ музыкантовъ, которые все еще имѣютъ обыкновеніе примѣнять ихъ, Бахъ открываетъ своей гармонической обработкой церковныхъ ладовъ новую эру въ музыкѣ. Всю роскошь и богатство новой хроматики, совершенно преобразившей простыя минорныя и мажорныя діатоническія пѣсни, онъ переноситъ въ область церковныхъ ладовъ. Какъ великолѣпно зазвучали они въ новой обработкѣ, не теряя при этомъ своего основного характера, показываетъ потрясающій конецъ пятиголоснаго органнаго хорала: „Kyrie, Боже, Духъ Святой“ [1]).

30.

Изъ книги Форкеля мы знаемъ, что Бахъ не только собственноручно настраивалъ свой клавесинъ и клавихордъ и былъ настолько искусенъ въ этомъ дѣлѣ, что справлялся со всей работой въ какіе-нибудь четверть часа, но дѣлалъ самъ и болѣе сложныя починки своего инструмента, не довѣряя своего кла-

[1]) Самоновѣйшіе теоретики музыки отрицаютъ за церковными ладами право на самостоятельное существованіе наряду съ миноромъ и мажоромъ. Повидимому для такихъ знатоковъ исторіи музыки дѣятельность Листа въ этой области представляется чѣмъ то лишеннымъ серіознаго значенія. Если-бъ они внимательнѣе изучили духовныя композиціи Листа и Брамса, тоже не свободнаго отъ такого рода „консерватизма“, то легко смогли бы убѣдиться въ томъ, какъ тонко передавались при помощи этихъ церковныхъ ладовъ, претворенныхъ въ духѣ современной гармоніи, различныя настроенія у Листа.

вира никому. Онъ очень живо интересовался всякими новыми открытіями въ этой области. Наряду съ объемистымъ клавесиномъ, который имѣлъ три клавіатуры (мануала), разнившихся между собой на октаву и помѣщавшихс одна надъ другой, и рядъ педалей (ножную клавіатуру), съ его немного однообразнымъ тономъ, который напоминалъ собой звукъ органа, во времена Баха былъ въ ходу еще маленькій клавихордъ, нѣжный, трепетный, мечтательный, весь созданный для передачи интимныхъ задушевныхъ настроеній, и въ этомъ отношеніи совершенно незамѣнимый. Мастеръ пользовался первымъ изъ нихъ исключительно на своихъ концертахъ, для оркестровыхъ аккомпаниментовъ, въ своихъ тщательно обработанныхъ большихъ пьесахъ для клавира. Однако и клавихордъ играетъ у него значительную роль. Нѣкоторыя пьесы изъ „Wohltemperirtes Klavier" (какъ напримѣръ прелюдія и фуга Es-moll (I ч.) и F-moll (II ч.), такъ глубоко насъ волнующія и столь не похожія другъ на друга по своему характеру) были по существу своему связаны съ клавихордомъ [1]). Однако, если клавесинъ не былъ достаточно тонкимъ инструментомъ для передачи эмоціональнаго содержанія Баховскихъ пьесъ, то зато идеи Баха были слишкомъ грандіозны, слишкомъ глубоки и значительны для игры на клавихордѣ. При жизни Баха въ музыкальный обиходъ вошелъ еще третій родъ клавира: клавиръ съ молоточками (Hammerklavier). Его другъ Готфридъ Зильберманъ, знаменитый строитель органовъ и клавировъ, удостоился похвалы Іоганна Себастіана за конструированное имъ по италіанскимъ образцамъ фортепіано [2]). Впрочемъ Бахъ самъ дѣлалъ попытки видоизмѣнить и улучшить нѣсколько прерывистый тонъ клавесина и по его указаніямъ былъ построенъ, напримѣръ, болѣе совершенный по своей конструкціи лютневый клавесинъ.

Если прибавить къ этому, что Бахъ не только владѣлъ всѣми звуковыми сокровищами своего органа и умѣлъ инструментовать свои хоралы при помощи регистровъ и мануаловъ, какъ оркеструютъ большія партитуры, но въ совершенствѣ изучилъ также и технику постройки этого царя инструментовъ, что его „ревизіи и заключенія" были въ высшей степени поучительны, и что онъ придумалъ новую большую віолу (Viola pomposa съ віолончельнымъ строемъ и пятой струной e^1), на которой легче

---

[1]) Но зато въ Wohltemperiertes Klavier есть рядъ пьесъ, несомнѣнно написанныхъ для клавесина, что даетъ г-жѣ Ландовской основаніе утверждать (въ статьѣ въ Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 78). что весь сборникъ написанъ именно для этого инструмента. *Примѣчаніе переводчика.*

[2]) Творчество Бетховена и Листа окончательно закрѣпило за современнымъ роялемъ его большой и выразительный тонъ. Признавъ, что содержаніе Баховской клавирной музыки кроется глубоко подъ поверхностью механической октавной дублировки, только и доступной клавесину, мы отклонимъ разъ навсегда педантическія пожеланія нашихъ историковъ музыки, требующихъ, чтобы возвратились къ бѣдной звучности старинныхъ клавировъ при передачѣ Баховскихъ пьесъ.

исполнялось быстрое движеніе фигурированныхъ басовъ въ партіи струнныхъ, что онъ вообще обладалъ дивнымъ слухомъ, то мы должны признать, что нашъ мастеръ владѣлъ такими богатыми средствами для музыкальнаго творчества, которыми наврядъ ли располагалъ кто либо, кромѣ него, изъ нашихъ великихъ композиторовъ.

31.

Въ своемъ похвальномъ словѣ Геснеръ говоритъ о дирижерскомъ талантѣ Баха, о его умѣніи подчинять оркестръ своей волѣ и воодушевлять его своими идеями. Надо имѣть въ виду, что Баху часто приходилось исполнять чрезвычайно отвѣтственный аккомпаниментъ даже въ очень сложныхъ композиціяхъ. Этотъ аккомпаниментъ исполнялся въ церкви на органѣ, а въ концертной камерной музыкѣ на чембало. По описанію Баховскихъ учениковъ аккомпаніаторъ, избранный изъ числа самыхъ талантливыхъ, старался сыграть по возможности болѣе разнообразный и богатый аккомпаниментъ, ибо иначе могло легко случиться, что „руки Баха внезапно опускались на клавіатуру и, не стѣсняя впрочемъ играющаго, помогали ему разукрасить свой аккомпаниментъ богатыми гармоніями". Мы узнаемъ далѣе, что разработанный подъ руководствомъ мастера, однимъ изъ учениковъ его, аккомпаниментъ еще въ болѣе поздніе годы считался образцомъ недосягаемаго искусства и самъ по себѣ составлялъ законченное художественное цѣлое.

Легко понять, чего требовалъ Бахъ отъ творческой фантазіи аккомпаніатора. Для него аккомпаниментъ былъ импровизаціей высшаго вдохновенія и потому музыканты, берущіеся за обработку музыкальнаго сопровожденія въ его пьесахъ, должны обладать особой чуткостью въ воспріятіи его идей, тѣмъ паче, что басы у него нерѣдко даже не снабжены цыфровкой.

Музыкальное сопровожденіе Баха вовсе не состояло изъ простыхъ скудныхъ аккордовъ, а было основано (особенно въ сольныхъ номерахъ съ цыфрованнымъ басомъ) на примѣненіи самостоятельныхъ мелодій и ихъ разработкѣ. „Кто хочетъ узнать, что такое утонченное музыкальное сопровожденіе, въ видѣ генералъ-баса, тотъ пусть постарается услышать мѣстнаго капельмейстера господина Баха, который умѣетъ прекрасно сопровождать генералъ-басомъ всякое соло, по причинѣ чего слушателю часто кажется, что онъ играетъ своей правой рукой цѣлый концертъ, мелодія котораго имъ была написана уже заранѣе", говоритъ Мицлеръ. Увы, еще теперь многіе музыканты полагаютъ, что гораздо проще и удобнѣе разрѣшать вопросъ объ аккомпаниментѣ Баха въ духѣ шаблонной итальянской манеры или, въ лучшемъ случаѣ, въ стилѣ Генделевскаго генералъ-баса.

Аккомпаниментъ играетъ важную роль почти во всѣхъ произ-

веденіяхъ мастера (за исключеніемъ пьесъ для органа, клавира и инструментальныхъ соло), такъ что даже клавирные концерты требуютъ, кромѣ струннаго оркестра, еще и аккомпанирующаго инструмента.

32.

Разсматривая вопросъ о генералъ-басовомъ аккомпаниментѣ, мы затрагиваемъ область педагогической дѣятельности Баха. Ученіе о гармоніи было для него лишь ученіемъ объ аккомпаниментѣ, о генералъ-басѣ. Теоретическія новшества въ духѣ Рамо (1722), съ которыми онъ такъ близко соприкасался на практикѣ, его интересовали очень мало. До насъ дошелъ рукописный сборникъ одного изъ его учениковъ подъ заглавіемъ: „Правила и указанія господина Іоганна Себастіана Баха въ Лейпцигѣ для четырехголосной игры аккомпанимента, или генералъ-баса". Трактатъ напечатанъ у Спитта [1]). Сборникъ начинается съ установленія общихъ понятій и переходитъ затѣмъ къ перечисленію примѣровъ и практическихъ правилъ, весьма либеральныхъ по сравненію со страшными законами генералъ-баса, установленными знаменитыми консерваторіями. Тутъ можно найти поступенно подымающіяся вверхъ „скрытыя октавы", ходы на увеличенную секунду. Впрочемъ, ни для кого нѣтъ тайны, что многіе цыфрованные басы Баха совсѣмъ не согласуются съ рѣшительными приказаніями генеральнаго штаба нашихъ учителей гармоніи. Такъ, напримѣръ, Бахъ вовсе не считаетъ своимъ непремѣннымъ долгомъ разрѣшать септиму доминантъ-септъ-аккорда въ басу „нисхожденіемъ по ступенямъ".

Впрочемъ, вся теоретическая часть этого трактата опирается на одну книгу, которую Бахъ, быть можетъ, изучалъ еще въ бытность свою въ Люнебургѣ, и всегда оставался вѣрнымъ ея принципамъ, несмотря на смѣлость своихъ гармоническихъ новшествъ. Книга эта была „Музыкальное руководство" Ф. Э. Нидта, часть І-я, Гамбургъ 1700.

Упражненія по контрапункту Бахъ начиналъ со своими учениками сразу съ четырехголосныхъ хораловъ, причемъ основой для „голосоведенія" и полифоніи служила разнообразная „современная" гармонія. Контрапунктъ же былъ лишь средствомъ къ цѣли.

---

[1]) Въ Bach Jahrbuch 1909 появилась статья, оспаривающая фактъ, что въ этой тетради записаны правила, изложенныя Бахомъ. При этомъ авторъ съ чисто схоластическимъ педантизмомъ старается отыскать различныя ошибки, указываетъ на допущенные якобы мастеромъ параллельныя квинты, которыя при ближайшемъ разсмотрѣніи вовсе не оказываются таковыми. Вообще весь этотъ споръ совершенно безплоденъ: параллельныя квинты можно найти у Баха не только въ его небрежно сдѣланныхъ аккомпаниментахъ, но и въ его тщательно выписанной музыкѣ.

Das Wohltemperirte Clavier.
oder
Praeludia, und
Fugen durch alle Tone und Semitonia,
So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend,
als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend.

Заглавный листъ къ „Das wohltemperierte Klavier".

Бахъ часто насмѣхался надъ фугами старыхъ, трудолюбивыхъ, великихъ контрапунктистовъ, работы которыхъ онъ называлъ сухими, педантичными и безжизненными. Рихардъ Вагнеръ, какъ извѣстно, отдавалъ предпочтенiе Штраусовскимъ вальсамъ надъ извѣстнымъ сортомъ ученыхъ контрапунктическихъ композицiй.

Педагогическая дѣятельность Баха стояла на той же высотѣ, какъ и его артистическая, что доказываютъ его „сборники пьесъ для клавира", написанные имъ одинъ—для старшаго сына и два—для второй супруги [2]), вообще всѣ его композиции для клавира и органа.

Начиная съ малыхъ прелюдiй, инвенцiй и симфонiй и кончая сборникомъ прелюдiй и фугъ для клавира, отъ сборника органныхъ пьесъ до большихъ органныхъ прелюдiй и фугъ („въ упражненiяхъ для клавира"), мы можемъ прослѣдить постепенно весь ходъ развитiя успѣховъ, сдѣланныхъ учениками нашего мастера. Девизъ, помѣщенный въ „anfahender Organist", „только во славу Господа и на поученiе ближняго своего", можетъ послужить девизомъ для всѣхъ его композицiй.

Для новой клавирной техники, созданной Бахомъ, нужна была иная аппликатура, чѣмъ та, которая примѣнялась до тѣхъ поръ. Уже французъ Фр. Куперэнъ въ своей книгѣ „l'art de toucher le clavecin" указалъ на необходимость примѣненiя въ игрѣ большаго пальца, который совершенно бездѣйствовалъ у виртуозовъ прежней эпохи, и Бахъ сталъ систематически пользоваться имъ, отводя ему, какъ говоритъ Форкель, главную роль. Въ постановкѣ руки пiаниста Бахъ произвелъ радикальный переворотъ. Его сынъ Филиппъ Эмануилъ опирается въ своей книгѣ „Опытъ правильной методы игры на клавирѣ" (часть I-я, 1753) на методъ отца.

Только въ одномъ пунктѣ, касающемся клавирной техники, Филиппъ Эмануилъ не сходится со своимъ отцомъ: онъ совершенно отрицательно относится къ подкладыванiю и перекладыванiю средняго пальца, что еще и понынѣ часто наблюдается въ игрѣ органистовъ. Отецъ его, несмотря на всѣ иныя новшества, внесенныя имъ въ технику пiаниста, не пожелалъ отказаться отъ такого прiема старый манеры игры, какъ это видно изъ „сборника пьесъ для клавира", сочиненный имъ для В. Фридемана. Такимъ образомъ методъ нашего мастера представляетъ играющему большую свободу, но вмѣстѣ съ тѣмъ содержитъ въ себѣ элементы самаго послѣдняго слова техники. Только та разнообразная техника пiанизма, которая была создана Бахомъ и понынѣ еще составляетъ высшее достоянiе рояля, давала возможность исполнять съ полнымъ совершенствомъ его произведенiя. Лишь примѣненiемъ Баховскихъ правилъ можно было до-

[1]) Iос. Шрейеръ, въ статьѣ своей помѣщенной въ Bach Jahrbuch (1906), высказываетъ сомнѣнiе въ томъ, чтобы оба послѣднiя сборники, написанныя въ 1722 и 1725 году, предназначались для жены Баха и приводитъ довольно вѣскiя доказательства противъ такого предположенiя.

биться выразительной передачи побочныхъ голосовъ и той бравурной виртуозности въ исполненіи пассажей, трелей, даже двойныхъ трелей, которая была совершенно недоступной для артистовъ другой школы. Прибавимъ къ этому, что, по словамъ Форкеля, Бахъ при исполненіи собственыхъ своихъ композицій бралъ обыкновенно очень оживленные темпы и постараемся представить себѣ весь блескъ его искусства импровизацій, ту жизнерадостную виртуозность, съ какой написаны его токкаты, прелюдіи, каприччіо и многія свободныя фуги. И тогда, манера письма другого мастера Франца Листа, фортепіанныя произведенія котораго подвергались столькимъ незаслуженнымъ нападкамъ, покажутся намъ противоположнымъ полюсомъ всего піанизма. Бахъ и Листъ это альфа и омега художественнаго міра рояля, какъ очень удачно замѣтилъ однажды Ф. Бузони. Оба они были неутомимыми, геніальными „педагогами“ въ области своего искусства.

Введеніе въ изученіе произведеній I. С. Баха.

33.

Бахъ во всѣ періоды своей дѣятельности считалъ „урегулированную во славу Божію музыку“ конечной цѣлью своего творчества. Однако-жъ намъ не слѣдуетъ понимать его словъ слишкомъ узко и односторонне, съ точки зрѣнія современнаго печальнаго положенія дѣлъ въ церковной музыкѣ, или въ духѣ воззрѣній на нее извѣстныхъ духовныхъ дѣятелей, которые считаютъ патентованными представителями идеи общины лишь хоры, составленные изъ крестьянъ, музыкально совершенно неразвитыхъ, и въ музыкантахъ, пѣвчихъ, получающихъ жалованье, видятъ какой то посторонній, ненужный для церкви элементъ.

Духовныя композиціи Баха это высшія достиженія музыки всѣхъ временъ. Хотя его творчество тѣсно связано съ нѣмецкой духовной пѣснью, но оно тѣмъ не менѣе объемлетъ собой все искусство своего времени и дѣйствительно представляетъ вершину того, что подъ именемъ высшихъ формъ художественнаго творчества живетъ и жило въ церкви и внѣ ея.

Истинная сущность нѣмецкаго искусства выявилась въ простыхъ формахъ пѣсни и танца. Нѣмецкіе евангелическіе молитвенники содержатъ въ себѣ благороднѣйшія церковныя и свѣтскія народныя пѣсни. Обработка этихъ мелодій для хора, лютни, а особенно для органа, составляла главную задачу творчества нѣмецкихъ мастеровъ, обращавшихся въ своихъ исканіяхъ новыхъ формъ къ италіанской музыкѣ.

Стремленіе претворить въ своемъ искусствѣ новыя формы, заимствованныя изъ Италіи, создать гармонію между ними и идеями, рожденными германскимъ геніемъ, было основнымъ мотивомъ художественной дѣятельности Баха. Твердо опираясь на родную почву и никогда не покидая ея, онъ завоевалъ весь міръ.

Бахъ отводитъ въ русло своей церковной музыки италіанскіе духовные и камерные концерты, французскія увертюры, чаконны, пассакальи и многія имъ подобныя формы. Всѣ средства художественной выразительности въ оркестровой музыкѣ, даже тѣ изъ нихъ, которыя были созданы италіанской оперой и знакомы намъ нынѣ лишь въ искаженномъ видѣ, служили Баху для его великихъ цѣлей. Въ видѣ вступленій онъ часто предпосылаетъ своимъ кантатамъ болѣе поздняго періода концертныя „симфоніи“. Эти симфоніи, впрочемъ, состояли изъ одной только части, вдохновленной мотивами духовнаго пѣснопѣнія, и только иногда заключали въ себѣ цѣлый трехчастный камерный концертъ. Инструментальный концертъ Баха тѣсно связанъ съ его церковной музыкой. Форкель пишетъ: „Въ эпоху Баха во время причастія обыкновенно исполнялся концертъ, или соло на какомъ либо инструментѣ. Бахъ часто самъ сочинялъ подобнаго рода пьесы и старался придать имъ такой характеръ, чтобы исполнитель могъ выдѣлиться своей игрой“. Поэтому онъ вводитъ благородную чаконну для скрипки въ томъ мѣстѣ литургіи, гдѣ теперь даже самый скромный органистъ старается вызвать своей музыкой въ сердцѣ слушателя „священный трепетъ и глубокій восторгъ“, въ тотъ моментъ, когда за алтаремъ свершается таинство Причастія. Иной разъ онъ со смѣлымъ дерзновеніемъ генія передаетъ исполненіе чаконны и французской увертюры хору, или заставляетъ оркестръ и хоръ чередоваться при исполненіи послѣдней части. Всѣ разнообразныя формы тогдашней музыки, полныя у него живого содержанія, примѣняются Бахомъ въ кантатѣ, въ непосредственной связи съ поэтическими идеями текста. Пусть, напримѣръ, кажется загадочнымъ, что общаго между хоромъ церковной кантаты: „Да прійдетъ Искупитель народовъ“, стариннѣйшимъ гимномъ „Veni redemptor gentium“, и формой французской увертюры, — разсмотрѣніемъ поэтическаго содержанія его разрѣшаетъ наше недоумѣніе. „Приди Спаситель всѣхъ народовъ“ (Maestoso, $^4/_4$), а затѣмъ 3 строка „И *возликуетъ* вся земля“ (gai—оживленно, весело, $^3/_4$).

Даже живой разнообразной ритмикой танцевъ, которымъ Бахъ сумѣлъ придать въ своихъ „партіяхъ“, сюитахъ, камерной и оркестровой музыкѣ, характеръ высшаго художественнаго совершенства, онъ пользуется въ церковной музыкѣ для передачи тѣхъ, или иныхъ поэтическихъ идей текста. Съ танцовальной ритмикой мы встрѣчаемся въ его композиціяхъ для органа, въ хорахъ, особенно же часто въ инструментальныхъ

и вокальныхъ соло. Бахъ совершенно вѣрно понималъ, что церковные хоралы въ видѣ народной пѣсни гораздо сильнѣе и непосредственнѣе дѣйствуютъ на сердце слушателя, чѣмъ тогда, когда они робко слѣдуютъ за навязаннымъ имъ извнѣ текстомъ Священнаго Писанія, и что даже церковь не въ силахъ измѣнить настоящаго характера гальярды, balletto, виланеллы, „веселыхъ и пріятныхъ для уха".

Такимъ образомъ мы съ полнымъ правомъ можемъ сказать, что между стилемъ церковныхъ и свѣтскихъ композицій Баха не существуетъ рѣзкой грани: вся разница въ характерѣ тѣхъ, или иныхъ композицій обусловливается исключительно особенностями избранной мастеромъ темы. Только мелкимъ педантизмомъ объясняется желаніе ортодоксально настроенныхъ поклонниковъ Баха, найти какія то слова оправданія для очаровательныхъ дуэтовъ между Христомъ и невѣстой, вѣрующей въ него душой, содержащихся въ нѣсколькихъ его кантатахъ, піэтистическаго характера. И только нечуткій слухъ можетъ требовать исключенія этихъ дуэтовъ, мѣстами напоминающихъ пѣвца нѣжной любви Моцарта, за ихъ свѣтскій стиль изъ церковныхъ кантатъ. Настоящей церковной, а не „домашней" духовной музыкой являются даже тѣ его кантаты для вокальнаго соло, которыя ужъ совершенно чужды духовнымъ пѣснопѣніямъ.

Что касается органа, то онъ вовсе не находится у Баха въ исключительномъ подчиненіи церковному обряду. Глубоко и поэтично мастеръ передаетъ въ звукахъ органныхъ хораловъ мистическое содержаніе христіанскихъ догмъ. Но наряду съ ними мы знаемъ его камерную музыку для органа, его токкаты и прелюдіи, ни въ чемъ не уступающія наиболѣе утонченнымъ пьесамъ для клавира. Единымъ кольцомъ всѣ отдѣльныя композиціи Баха сдерживаются фугой: ея величавые звуки также совершенно передаютъ инструментальныя концепціи Баха, какъ Бетховенскія симфоніи идеи послѣдняго

34.

Во времена Баха всякое серіозное искусство имѣло право на существованіе лишь въ рамкахъ церковности, а главнымъ нервомъ церковной музыки у лютеранъ былъ органъ. На немъ исполнялись духовныя пѣснопѣнія, послужившія основой для новыхъ формъ, новыхъ художественныхъ образовъ. Подобно тому, какъ рояль во многихъ отношеніяхъ является подготовительной ступенью къ органу, такъ и занятіе камерной и оркестровой музыкой имѣло въ виду лишь служеніе церкви. Но именно Баху, который съ одинаковымъ благоговѣніемъ творилъ во славу Божію какъ церковную, такъ и камерную и оркестровую музыку, было суждено освободить ее отъ господства церковности и придать ей такое самостоятельное значеніе, настолько глубоко развить ея основныя идеи, что дальнѣйшая работа надъ

его художественнымъ наслѣдіемъ казалась для ближайшихъ преемниковъ мастера непосильной задачей. Только одному Бетховену, исходившему изъ совершенно иныхъ художественныхъ идей, дано было создать такой же храмъ міровой, универсальной музыки. Центромъ внѣцерковнаго искусства Баха мы можемъ считать клавиръ и съ разсмотрѣнія его композицій для этого инструмента мы начнемъ обзоръ произведеній нашего мастера.

35.

Лучшимъ образцомъ богатыхъ своимъ художественнымъ содержаніемъ клавирныхъ композицій Баха могутъ служить его сборники пьесъ для клавира, написанные мастеромъ, съ педагогической цѣлью, для старшаго сына (1720) и второй его жены (начатые въ 1722 и 1725 годахъ). Эти сборники содержатъ преамбюли и прелюдіи, танцы и сюиты, варіаціи, фуги, духовныя пѣснопѣнія, разнообразныя по своимъ краскамъ, богато орнаментированныя, и рядъ другихъ композицій, служащихъ какъ бы подготовительными упражненіями для игры на органѣ, пѣсни съ генералъ-басомъ, для изученія искусства аккомпанимента, столь необходимаго для піаниста. О нѣсколькихъ случайныхъ композиціяхъ для клавира, написанныхъ по тому, или иному поводу, мы говорили уже выше. Въ веймарскомъ періодѣ своего творчества Бахъ пользовался клавиромъ для того, чтобы изучать основательно концерты въ италіанскомъ вкусѣ. Для этой цѣли онъ обрабатывалъ для клавира скрипичные концерты знаменитаго италіанскаго маэстро Вивальди, жившаго одно время также въ Германіи. Однако-жъ его транскрипціи не были рабскими переложеніями, и, какъ показываютъ оригиналы, Бахъ своей глубокой обработкой главныхъ темъ сумѣлъ вдохнуть въ нихъ новую жизнь. Тоже самое можно сказать о его фугахъ, сдѣланныхъ имъ по готовымъ образцамъ, композиціямъ нѣмецкихъ мастеровъ, или о клавирныхъ и органныхъ фугахъ по образцамъ Легренци, Альбинони ибо, въ сущности говоря, только Бахъ исчерпываетъ дѣйствительно идейное содержаніе ихъ тематическаго матеріала. Часто фуги Баха въ два или три раза длиннѣе своихъ прототиповъ, всегда ярки и интересны, между тѣмъ, какъ небольшіе по своему объему оригиналы кажутся часто, напротивъ того, вялыми и утомительно длинными. (Ed. P. № 217; ср. № 214, стр. 12; № 216, стр. 28). Во время своего пребыванія въ Веймарѣ Бахъ написалъ большое количество токкатъ, фугъ и фантазій (напр., Ed. P. № 211, стр. 4, отрывки изъ № 212 и 214), необычайно богатыхъ новыми музыкальными идеями. Мы можемъ прослѣдить по этимъ очаровательнымъ пьесамъ, которыя онъ впослѣдствіи неоднократно перерабатывалъ, какъ Бахъ все болѣе и болѣе овладѣвалъ виртуозной стороной искусства, подчиняя его постепенно своему художественному идеалу. Варіаціи alla maniere italiana (Ed. P. № 215, стр. 12)

серіозность и чистоту формы Баха, то только юнымъ, чутким суждено было въ наши дни понять, какое богатство образов и средствъ выраженія кроется въ клавирныхъ композиціяхъ мастера. Каждая прелюдія и фуга носитъ ярко выраженный индивидуальный характеръ: грація, нѣжность, юношескій задоръ, радость, высокій полетъ мысли, грустныя жалобы, меланхолія, даже жажда смерти—весь этотъ сложный міръ душевныхъ переживаній находитъ свое гармоничное выраженіе въ его прелюдіяхъ и фугахъ. Впрочемъ многія отдѣльныя пьесы стоятъ выше сферы субъективныхъ ощущеній. Наша общая характеристика Баховскаго сборника для темперированнаго клавира можетъ быть отнесена ко всѣмъ вообще фугамъ мастера: каждая изъ нихъ облечена въ особую форму, органически связанную съ ея эмоціональнымъ содержаніемъ. Фуга Баха представляетъ собой зрѣлый плодъ, выросшій изъ зерна-темы, и является логически послѣдовательнымъ выводомъ изъ нея. Колоссальное же мастерство служило для него всегда лишь средствомъ къ цѣли, а не самой цѣлью, какъ это можетъ показаться при поверхностномъ знакомствѣ съ ними. Напримѣръ Cis-moll'ная тройная фуга въ первой части такъ же подчиняется одной лишь внутренней логикѣ, развитію и борьбѣ душевныхъ эмоцій, какъ какая-нибудь совершенно свободная въ лѣпкѣ звукового матеріала прелюдія. Въ первой изъ нихъ каждая нота неразрывно связана съ темой, во второй преобладаетъ свободное движеніе звуковъ. Прелюдіи чрезвычайно разнообразны по характеру своего письма, переходящаго то въ простую гомофонію, то въ сложнѣйшую полифонію. Это единственный примѣръ во всей исторіи музыки, чтобы такія сложныя настроенія находили бы свое законченное выраженіе въ столь мелкихъ формахъ [1]). Нашъ современный рояль гораздо глубже передаетъ содержаніе Баховскихъ пьесъ, чѣмъ инструменты его эпохи. Кромѣ того намъ ничто, вѣдь, не мѣшаетъ снабдить современный рояль второй клавіатурой и педалью. Другого мнѣнія на этотъ счетъ придерживается, конечно, часть профессоровъ, изучающихъ творчество Баха, полагая, что сами они воспринимаютъ музыку мастера болѣе тонко, чѣмъ артисты, исполняющіе его произведенія. По ихъ мнѣнію только тогда создастся достойный генія музыкальный культъ его твореній, когда его пьесы будутъ вновь исполняться на старинныхъ клавесинахъ. По авторитетному разъясненію ученыхъ изслѣдователей Бахъ не любилъ даже клавихорда за чрезмѣрную „чувствительность" его звука: умѣніе выражать свои чувства въ музыкѣ составило удѣлъ болѣе сентиментальной эпохи. Такимъ образомъ Бахъ представляется имъ чѣмъ то въ родѣ музыкальнаго ремесленника, который съ утра до вечера сидѣлъ за своимъ кла-

---

[1]) Въ изданіи Петерса слѣдуетъ предпочесть редакцію Кролля (а не Черни). Пользуюсь случаемъ, чтобы указать на мало знакомыя у насъ въ Германіи изданія Роберта Франца и О. Дрезеля.



15-я Симфонія Іог. Себ. Баха.
Берлинъ. Королев. музыкальная библіотека.

вицимбаломъ и терпѣливо разрабатывалъ тактъ за тактомъ свои композиціи. О передачѣ эмоціональнаго содержанія своихъ пьесъ Бахъ, по ихъ словамъ, заботился меньше всего—это все, вѣдь, новомодныя выдумки.

37.

Начиная съ 1726 года Бахъ сталъ печатать, въ видѣ отдѣльныхъ выпусковъ, „въ изданіи автора", свой „опусъ 1". Въ совершенно законченномъ видѣ его сборникъ появился на свѣтъ въ 1731 году и былъ озаглавленъ имъ слѣдующимъ образомъ: „Упражненія для клавира, состоящія изъ прелюдій, аллемандъ, курантъ, сарабандъ, жигъ, менуэтовъ и другихъ галантныхъ пьесъ, написанныхъ для удовольствія любителей музыки". Мы видимъ, что даже послѣ окончанія своихъ серіозныхъ пьесъ изъ „Wohltemperirtes Klavier", инвенцій и симфоній (не считая вокальныхъ вещей) Бахъ все же не рѣшается выступить публично въ качествѣ композитора. Онъ самъ былъ предпринимателемъ, а его издатель лишь скромнымъ посредникомъ.

Въ свой первый опусъ Бахъ только изъ дѣловыхъ соображеній включилъ галантныя пьесы, выбравъ изъ нихъ лишь самыя прекрасныя жемчужины изъ „курса игры на клавирѣ". Мы говоримъ здѣсь о сюитѣ, или партитѣ.

Подобно тому, какъ мы теперь играемъ часто по вечерамъ въ кругу друзей партію въ карты, такъ во времена Баха въ цехѣ музыкантовъ играли партію музыки. Она состояла изъ послѣдовательно связанныхъ между собой танцевъ разнаго типа. Національно нѣмецкій характеръ носилъ лишь „нѣмецкій танецъ", который въ тѣ времена униженія Германіи, принужденъ былъ принять чужеземное названіе аллеманды. Она состояла изъ двухъ частей, написанныхъ въ четномъ и нечетномъ размѣрѣ. Нечетная часть съ теченіемъ времени перешла въ куранту, такъ что послѣдняя составляла впослѣдствіи какъ бы вторую часть аллеманды. Всѣ культурные народы той эпохи вносили свою осолепту въ эту танцовальную сюиту. Тридцатилѣтняя война особенно благопріятствовала созданію такихъ партій, и они являются, такъ сказать, художественными визитными карточками, оставленными въ Германіи французами, англичанами, италіанцами, испанцами, поляками и скандинавами. И такъ какъ другіе способы общенія были въ тѣ времена очень затруднительны, да и народы не понимали, и не хотѣли понимать другъ друга, то языкъ музыки сдѣлался наиболѣе яснымъ, наиболѣе доступнымъ способомъ для сближенія людей между собой. Своей художественной обработкой танцы были, однако, обязаны не городскимъ музыкантамъ, а сѣверно-нѣмецкимъ мастерамъ, писавшимъ для клавира. Они обрабатывали танцы, контрастировавшіе между собой, но одинаковые по тональности, соединяя ихъ въ циклы, носившіе общее названіе „партіи". Что въ эти партіи входили также и пьесы

варіаціоннаго характера, доказываютъ италіанскія органныя партиты (партита—италіанское названіе партіи). Различные танцы служили также образцомъ для варіацій и мы имѣемъ, напримѣръ, сюиту Букстегуде на тему хорала „на Господа я уповаю“, состоящую изъ сарабанды, куранты и жиги. Отъ нѣмцевъ художественная обработка танца перешла къ французамъ, проявившимъ много артистической тонкости (выгодно отличавшей ихъ въ этомъ отношеніи отъ италіанцевъ) въ разработкѣ ритмическихъ элементовъ.

Партія вошла въ исторію музыки подъ названіемъ сюиты, и имя это сохранилось навсегда за данной художественной формой, несмотря на то, что Бахъ старался установить правильное названіе, озаглавивъ свои оркестровыя сюиты партитами. Тѣмъ не менѣе мы неизмѣнно говоримъ о сюитахъ для клавира, о малыхъ, или французскихъ, большихъ, или англійскихъ и, наконецъ, нѣмецкихъ сюитахъ Баха. (Е. Р. № 202—206).

Въ этихъ клавирныхъ сюитахъ Бахъ захватываетъ всю область сюиты вообще, возводитъ изъ нихъ дивное архитектурное цѣлое, и только различныя сонаты болѣе позднихъ мастеровъ оказались достойными сравненія съ ними.

Французскія сюиты обязаны своимъ происхожденіемъ тѣмъ галантнымъ пьесамъ, которыя Бахъ, по всей вѣроятности, писалъ „для развлеченія“ своей второй супруги и включилъ ихъ въ ея клавирный сборникъ. Англійскія сюиты по своему основному характеру носятъ болѣе симфоническую окраску и были, вѣроятно, написаны мастеромъ по заказу какого то англичанина. По существу же оба рода сюитъ ничѣмъ не отличаются другъ отъ друга. Ихъ составныя части суть: аллеманда, куранта (отъ которой отвѣтвляется ея италіанская модификація—corrente), сарабанда, жига. Между сарабандой и жигой, медленнымъ испанскимъ и быстрымъ англійскимъ танцемъ, мы встрѣчаемъ еще буррэ, менуэтъ, пассапье́, или гавотъ, часто подрядъ два танца одинаковаго характера. Французскія сюиты болѣе пестры по ритмикѣ (англэзъ, полонезъ, Loure, и даже трехголосное тріо въ двухголосномъ менуэтѣ). Въ качествѣ вступленія Бахъ предпосылаетъ своимъ англійскимъ сюитамъ прелюдіи, часто довольно значительныхъ размѣровъ и всегда индивидуальныя по формѣ. Вставные танцы этихъ сюитъ отличаются простотой и естественностью, а главныя номера—утонченностью и художественностью построенія. Несмотря на всю искусность полифонической разработки танцевъ они все же сохраняютъ у Баха свою особую остроту ритмики. Аллеманда „представляетъ намъ довольное и радостное настроеніе, вызванное созерцаніемъ порядка и душевной умиротворенностью“, говоритъ Маттесонъ. Таковъ и преобладающій характеръ этого танца у Баха, что отчасти зависитъ отъ ея двухчастной формы въ 8, 12 и 16 тактовъ, которой придерживается нашъ мастеръ. Болѣе оживленный характеръ носитъ слѣдующая за ней куранта,



Гавотъ изъ третьей французской сюиты G-dur.

написанная въ размѣрѣ $^6/_4$, пикантно переходящемъ къ концу въ $^3/_2$. Въ курантѣ такъ-же, какъ и въ аллемандѣ Бахъ сохраняетъ спокойныя пропорціи отдѣльныхъ частей. Если, по словамъ Маттесона, куранты выражаютъ надежду, то сарабанды Баха, облеченныя въ одѣянія торжественнаго, спокойно шествующаго испанскаго танца, дышатъ глубокой вѣрой... Благоговѣйно внимаемъ мы темамъ пѣсенъ (аріетъ) въ послѣднихъ фортепіанныхъ сонатахъ Бетховена. Въ дивныхъ, гармонически богатыхъ, мелодически мягкихъ и задушевныхъ сарабандахъ Баха изъ его англійскихъ сюитъ, мы имѣемъ идеальное подобіе позднѣйшихъ аріетъ творца девятой симфоніи. Часто эти два танца служатъ мастеру темами для варіацій (Doubles), которыя у Баха всегда отличаются глубиной и содержательностью. Иногда въ сюитѣ встрѣчаются двѣ сарабанды (съ различнаго рода украшеніями, выборъ которыхъ представлялся исполнителю въ зависимости отъ особенностей клавира), изъ которыхъ только одна предназначалась для исполненія. Послѣдняя часть сюиты, жига легкомысленнаго трехдольнаго размѣра ($^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ или составленнаго изъ тріолей $^4/_4$), разрабатывалась въ фугированномъ стилѣ уже предшественниками Баха, къ которымъ примыкаетъ въ данномъ случаѣ и нашъ мастеръ. Здѣсь свершается сліяніе танца и фуги въ одно единое, полное живого движенія цѣлое, нисколько не искажающее, впрочемъ, основного характера жиги.

38.

Только уже будучи авторомъ шести партитъ, завершающихъ это дивное зданіе сюитъ для клавира, Бахъ рѣшился выпустить въ свѣтъ свой опусъ первый. Не покидая нигдѣ почвы народной пляски, нашъ мастеръ оцѣниваетъ съ точки зрѣнія высшихъ художественныхъ требованій танцы всѣхъ народовъ, принявшихъ участіе въ составленіи его сюитъ, и приходитъ къ заключенію, что пальма первенства принадлежитъ нѣмцамъ. Своими шестью партитами и одной, напечатанной впослѣдствіи отдѣльно, Бахъ создалъ недосягаемо прекрасные образцы и довелъ старое классическое искусство до высшаго художественнаго совершенства, нигдѣ не повторяя того, что уже было сказано старыми мастерами. Бахъ углубляетъ содержаніе этихъ танцевъ, раскрывая, такимъ образомъ, искусству новые пути и создаетъ особый типъ сюиты. Въ качествѣ вступительной части наряду съ прелюдіей въ одной изъ сюитъ встрѣчается вычурная, своеобразно построенная *симфонія,* переходящая отъ гордаго grave-adagio къ мелодическому оживленному andante (c-moll), съ послѣдующимъ разнообразно фигурированнымъ аллегро; въ другихъ—*фантазія,* цѣльная и пропорціональная по формѣ, французская *увртюра,* широко написанная *преамбюль,* содержащая также и концертирующіе элементы, и, наконецъ, какъ воспоминаніе о прежнихъ временахъ, мы встрѣчаемъ здѣсь

и *токкату*, отчеканенную очень рельефно и характерно. Аллеманда тоже сильно разнится отъ прежняго типа: за ея внѣшнимъ спокойствіемъ у Баха скрывается сильное внутреннее движеніе. Форма ея чрезвычайно расширена (въ одномъ случаѣ она заключаетъ въ себѣ даже 24 + 32 такта). Куранта и корренте смѣняются въ отдѣльныхъ сюитахъ. Въ сарабандѣ и жигѣ (въ ея болѣе старинной, примитивной формѣ) Бахъ часто доходитъ до того предѣла, за которымъ танецъ уже теряетъ свою замкнутую форму и обращается въ характерную музыкальную пьесу. И мастеръ дѣйствительно включилъ въ свои партиты рядъ такихъ пьесъ, которыя имѣютъ только отдаленную связь съ ритмикой танца: рондо (съ постоянно возвращающейся главной темой), переходныя формы, приближающіяся къ пѣсни, арію (для голоса), или Air (для инструментовъ), наконецъ, совсѣмъ свободно написанныя бурлеску, скерцо. Еще одинъ только разъ Бахъ возвращается къ этимъ формамъ танца, а именно въ седьмой партитѣ. Партита эта помѣщена во второй части „Упражненій для клавира“ (напечатанной приблизительно въ 1735 году) и, подобно оркестровой партитѣ, тѣсно связана съ формой французской увертюры, по имени которой она и названа (E. P. № 208 стр. 4). Здѣсь Бахъ ищетъ уже новыхъ путей для достиженія своихъ художественныхъ идеаловъ. Онъ стремится установить непосредственную связь между оркестровой сюитой (носящей у него, какъ извѣстно, названіе увертюры) и клавирной. Седьмая клавирная партита почти тождественна по типу съ оркестровыми партитами мастера: въ ней также отсутствуетъ аллеманда, но зато имѣется большее количество другихъ танцевъ, какъ въ партитахъ для оркестра. Эта прелестная композиція содержитъ два гавота, двѣ пассапьé, помѣщенныя въ ней передъ сарабандой, и два буррэ—послѣ нея. Къ жигѣ, возвращающейся къ старому народному типу, прибавлено, въ качествѣ заключительной части, „эхо“ (названіе это объясняется тѣмъ, что „эхо“ представляетъ собой эффектъ повторенія одной и той же фразы, только съ нѣкоторымъ видоизмѣненіемъ). Въ общемъ заключительная часть сюиты носитъ опредѣленно выраженный характеръ танца. Кромѣ вышеуказаннаго цикла сюитъ заслуживаютъ особаго вниманія еще рядъ отдѣльныхъ сюитъ въ a-moll, es-dur (E. P. № 214, стр. 4 и 28), f-dur (E. P. № 215, стр. 29)—послѣдняя (f-dur) названа увертюрой и въ ней аллеманда замѣнена Entrée—въ e-moll (E. P. № 214, стр. 36) и c-moll (совсѣмъ не помѣщенная, повидимому, у Петерса; см. полное собраніе сочиненій Баха 45 томъ ежег. (1) стр. 156) съ сарабандой, которую можно было бы назвать этюдомъ къ музыкѣ Страстей Господнихъ по Евангелію отъ Матѳея, и нѣсколько отрывковъ, помѣщенныхъ у Петерса (E. P. № 212, стр. 22 и № 1959, стр. 3).

Сюита, въ томъ видѣ, въ какомъ она дошла до насъ, является результатомъ творчества нѣмецкихъ мастеровъ. Французы, не-

смотря на все свое умѣніе тонко чеканить ритмическія особенности танцевъ, проявили очень мало чутья въ пониманіи гармонически единой основы сюиты, какъ художественнаго цѣлаго. Въ искусной обработкѣ мотивовъ танца даже самые выдающіеся иностранные композиторы не могутъ, въ смыслѣ идейной глубины и богатства формы, сравняться съ Бахомъ—этого даже не дано было ни одному нѣмецкому мастеру, въ томъ числѣ и Генделю. И какъ въ области симфоніи послѣ Бетховена, такъ послѣ Баха въ области сюиты для современнаго композитора ужъ нѣтъ больше возможностей сказать свое новое слово. Такого рода композиціи могутъ возбудить лишь временный интересъ къ себѣ, и наврядъ ли будутъ для насъ убѣдительны своей художественной искренностью и правдивостью. Танцовальныя же сюиты въ наши дни мыслимы лишь въ видѣ послѣдовательности танцевъ такихъ композиторовъ, какъ Шуберта, или Штрауса, ибо въ нихъ содержится подлинная непосредственная музыка. Педантичное же подражаніе старымъ, по существу своему для насъ уже чуждымъ танцамъ, это трудъ достойный лишь музыкальныхъ филистеровъ.

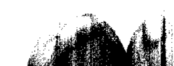
39.

Въ нѣкоторыхъ циклическихъ композиціяхъ Баха мы встрѣчаемся съ названіемъ „соната“, причемъ мастеръ примѣняетъ этотъ терминъ въ смыслѣ прошлой эпохи, а не такъ, какъ мы понимаемъ его теперь. Въ одной изъ нихъ Бахъ подражаетъ программной сонатѣ Кунау. Остальныя d-dur'ная (съ кудахтаньемъ курицы въ финалѣ) и d-moll'ная болѣе поздняго происхожденія и приближаются по своей формѣ къ камернымъ сонатамъ италіанскихъ композиторовъ, которые часто смѣшивали въ своихъ скрипичныхъ сонатахъ разнородные элементы: адажіо и фугированное аллегро съ танцами, умѣстными только въ сюитахъ. Въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ переработкой скрипичной сонаты. Бахъ изучалъ, впрочемъ, эти смѣшанныя формы не только на италіанскихъ образцахъ, но также и на произведеніяхъ Рейнкена. Болѣе отчетливо и чисто написаны его органныя и скрипичныя композиціи.

Изъ числа отдѣльныхъ пьесъ для клавира, сочиненныхъ въ первые годы пребыванія Баха въ Лейпцигѣ, мы укажемъ лишь на слѣдующія, нареченныя простыми общеизвѣстными и, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубоко значительными именами:

Фантазія и фуга a-moll. Фантазія нѣсколько замкнутаго величественнаго характера, фуга—двойная (E. P. № 208, стр. 22).

Фантазія c-moll, какъ извѣстно одна изъ очаровательнѣйшихъ пьесъ репертуара Ганса ф. Бюлова, технически замѣчательна тѣмъ, что въ ней примѣняется перекрещиваніе рукъ. Относящаяся къ ней трехголосная, столь же сложная по техникѣ фуга, къ сожалѣнію, не закончена мастеромъ. Она поражаетъ наше ухо, уже привыкшее къ эстравагантностямъ музыкальнаго мо-



дернизма, своей смѣлой хроматикой (E. P. № 207, стр. 36— неоконченная фуга помѣщена въ полномъ собраніи сочиненій т. 46, стр. 238).

Хроматическая фантазія и фуга—то произведеніе Баха, благодаря которому старый мастеръ сдѣлался первымъ предвозвѣстникомъ борьбы и побѣды молодого революціоннаго веймарскаго кружка надъ Лейпцигомъ (E. P. № 207, стр. 20).

Среди композицій для клавира выдѣляются также четыре дуэта, помѣщенные въ III и IV части „упражненій для клавира“ (E. P. № 208, стр. 36), варіаціи, посвященныя Гольдбергу (E. P. № 209), а также органныя хоральныя прелюдіи, прелюдія и фуга Es-dur (E. P. № 242, стр. 2), написанныя для клавицимбала [1]) съ педалью, какъ подготовительнаго инструмента для изученія игры на органѣ, и „концертъ въ италіанскомъ вкусѣ“, который, впрочемъ, долженъ быть отнесенъ къ клавирнымъ концертамъ.

Выраженіе „дуэтъ“ обозначаетъ двухголосную композицію для клавира, по формѣ примыкающую къ инвенціямъ, но расширенную по своей концепціи. Дуэты эти характерны своимъ изумительнымъ богатствомъ гармоній. Такія драгоцѣнныя созвучія, такіе утонченные обороты наврядъ ли возможно найти въ какихъ либо другихъ двухголосныхъ пьесахъ.

Варіаціи, посвященныя Гольдбергу, написаны Бахомъ для клавицимбала съ двумя мануалами по просьбѣ его друга и покровителя Кайзерлинга, жившаго въ Дрезденѣ, для одного изъ учениковъ мастера. Здѣсь Бахъ творитъ высшее, что дала намъ музыка въ искусствѣ варіаціи. Тема (арія) взята имъ изъ клавирнаго сборника, написаннаго мастеромъ для своей супруги. Варіаціи построены на басу—пассакальи, т. е. на двойной темѣ! Отдѣльныя варіаціи, выражающія очень обширную шкалу переживаній, составляютъ цѣлую сокровищницу разнообразныхъ формъ. Каноны въ унисонъ (вар. 3), въ секунду (6), нижнюю терцію (9), нижнюю кварту (12), квинту (15)—оба вмѣстѣ съ тѣмъ и въ противоположномъ движеніи—сексту (18), септиму (20), октаву (24), нону (27) даютъ намъ непосредственно видоизмѣненіе темы; 26 варіація представляетъ собой сарабанду, 16—французскую увертюру, 10—фугато, 7—жигу, и, наконецъ, въ 19 танцовальный ритмъ переходитъ въ лендлеръ. Финалъ составляетъ юмористическое попурри въ духѣ народныхъ пѣсенъ, вѣчнаго источника всякаго художественнаго творчества.

[1]) Клавицимбалъ (клавесинъ, чембало) отличался по своей конструкціи отъ клавихорда, болѣе стараго типа клавирнаго инструмента. Звукъ его былъ свѣтлый, нѣсколько рѣзкій и „кантабильная“ игра, нюансировка на немъ были невозможны. Клавицимбалъ съ педалью представляетъ собой усовершенствованный видъ его. На такомъ инструментѣ можно было исполнять также композиціи для органа и этимъ объясняется, почему мастеръ въ качествѣ третьей части „упражненій для клавира“ опубликовалъ рядъ большихъ прелюдій. До нашихъ дней сохранилось „чембало“, принадлежавшее І. С. Баху. Оно составляетъ теперь наибо- цѣнный инструментъ въ музеѣ, помѣщающагося въ Hochschule für Musik (Берлинъ). *Примѣчаніе переводчика.*



Тема варіацій, посвященныхъ Гольдбергу и помѣщенныхъ въ „Grosses Clavierbüchlein“.

Двѣ пѣсни соединены здѣсь съ основной темой и очень остроумно сплетаются другъ съ другомъ.

Первые куплеты этихъ пѣсенъ таковы:

а. Я уже давно не былъ у тебя, прижмись ко мнѣ, прижмись ко мнѣ.	a. Ich bin so lang nit bei dir gewest, Ruck her, ruck her, ruck her.
б. Капуста и горохъ прогнали меня отсюда; ахъ, если-бъ мать моя варила мясо, я остался бы здѣсь дольше.	b. Kraut und Rüben Haben mich vertrieben; Hätt' mei' Mutter Fleisch gekocht, So wär ich länger blieben.

40.

Намъ остатся еще перейти къ разсмотрѣнію клавирныхъ концертовъ. Въ концертѣ—не для клавира, а для струнныхъ инструментовъ—италіанцы преслѣдовали такія же цѣли и достигли такихъ же художественныхъ успѣховъ, какъ и въ области сонаты. Концерты эти состояли, подобно сюитамъ, изъ чередующихся другъ съ другомъ медленныхъ и быстрыхъ частей. Но въ сюитѣ это были только танцы, а въ сонату, наряду съ танцами, могли входить также и фугированныя, свободныя по формѣ, части. Бахъ сразу отбросилъ всѣ несовершенныя формы. Его концертъ состоитъ чаще всего изъ трехъ частей, медленной по серединѣ. Въ своихъ концертахъ мастеръ примыкаетъ къ формѣ симфоніи, выработанной Скарлатти, съ ея характернымъ tutti концертирующимъ инструментомъ, а въ области камернаго соло-концерта (съ однимъ концертирующимъ инструментомъ) и Concerto grosso (съ нѣсколькими, обыкновенно тремя концертирующими инструментами) къ А. Вивальди, далеко, впрочемъ, превосходя италіанскаго маэстро въ искусствѣ построенія и разработки отдѣльныхъ частей. Среди концертовъ для одного клавира два (g-moll, d-dur) дошли до насъ также и въ оригинальной концепціи, въ видѣ скрипичныхъ концертовъ (a-moll, e-dur). Кромѣ нихъ еще три (всѣ они помѣщены въ 17 томѣ полнаго собранія сочиненій) въ d-moll, c-moll и f-moll, судя по техникѣ тоже являются лишь обработкой скрипичныхъ концертовъ. Тоже самое можно сказать объ a-dur'номъ клавирномъ концертѣ. Концертъ e-dur былъ, повидимому, сначала написанъ для клавира, а затѣмъ передѣланъ на партію органа въ двухъ церковныхъ кантатахъ и только въ окончательной своей редакціи опять принялъ видъ клавирнаго концерта... Нашъ мастеръ, проложившій новые пути рояльной музыкѣ, является также и творцомъ клавирнаго концерта, примыкающаго къ традиціонной формѣ концерта для скрипки. Въ заключеніе можно указать еще на одинъ концертъ d-moll, отъ оригинала котораго сохранилось лишь нѣсколько тактовъ, несомнѣнно скрытый въ музыкѣ обѣихъ симфоній и аріи кантаты „Смущенъ я душой своей“.

Вообще говоря, въ церковныхъ кантатахъ кроется больше

концертной музыки, чѣмъ это можно въ данную минуту съ достовѣрностью сказать. Дивный примѣръ такой скрытой концертной музыки даетъ намъ кантата № 146. Первая часть d-moll'наго клавирнаго концерта служитъ здѣсь симфоніей, ко второй части (adagio) мастеръ присоединяетъ четырехголосный хоръ на слова: „страданіемъ нашимъ войдемъ мы въ царство Божіе" и этимъ придаетъ ей новый глубокій смыслъ. Такая музыка должна была бы облагородить души нашихъ генералъ-басъ-цимбалистовъ, кропотливо изучающихъ партитуры Баха [1]).

Состязаніе между всѣмъ оркестромъ и солистами является основнымъ принципомъ формы первой части концерта. Во второй части tutti отступаетъ на задній планъ и служитъ лишь для аккомпанимента. Нерѣдко цвѣты сольныхъ партій выростаютъ на почвѣ, состоящей только изъ постоянно возвращающейся темы въ басу. Послѣдняя часть построена по тому же принципу, какъ и первая, только отличается отъ нея своимъ размѣромъ. Она неразрывно соединена съ жигой, подобно тому, какъ въ моцартовскихъ концертахъ Tempo di Menuetto служитъ связующимъ звеномъ между менуэтомъ и финаломъ. Весь финалъ разработанъ дуалистически. Несмотря на то, что Бахъ всячески выдвигаетъ на первый планъ солирующій инструментъ, онъ все-таки нигдѣ не порываетъ его симфонической связи съ оркестромъ. И хотя такая музыка казалась ближайшему поколѣнію сухой, устарѣлой, теперь ея чисто-нѣмецкій содержательный стиль по сравненію съ произведеніями Генделя, Ф. Э. Баха и другихъ позднѣйшихъ композиторовъ, кажется намъ болѣе близкимъ, глубже проникнутымъ духомъ модернизма.

Баховскіе концерты всегда сопровождаются струнными и аккомпанирующимъ клавицимбаломъ.

Сюда раньше всего относятся концерты для одного, двухъ, трехъ и даже четырехъ клавировъ.

Восторженный Форкель старается писать о нихъ въ сухомъ сдержанномъ тонѣ и называетъ эти концерты устарѣвшими. Бюловъ въ дни своей юности не сумѣлъ оцѣнить d-moll'наго концерта для клавира, который наряду съ g-moll'нымъ меньше всего напоминаетъ намъ о своемъ „скрипичномъ" происхожденіи. Но какъ скоро художественная практика заставила музыкантовъ отказаться отъ такой оцѣнки этихъ концертовъ! Въ настоящую минуту мы всѣ признаемъ, что d-moll'ный концертъ Баха гораздо болѣе близко подходитъ къ идеаламъ современной музыки, чѣмъ Мендельсоновскій, а скрипичный кон-

[1]) Конечно гораздо проще утверждать, что обработки Бюлова, Шумана, Мендельсона не соотвѣтствуютъ духу музыки Баха и что единственно достойными ея являются работы нашихъ педантичныхъ генералъбасистовъ. Хорошо еще, что за неимѣніемъ собственныхъ идей и вслѣдствіе скудости своей художественной фантазіи они великодушно предоставляютъ самой публикѣ рѣшить вопросъ о томъ, какую художественную цѣнность имѣетъ музыка Баха.



Отрывокъ изъ первой части концерта для клавира D-moll.

цертъ мастера занимаетъ прочное мѣсто наряду съ позднѣйшими композиціями этого рода и несомнѣнно переживетъ всѣхъ ихъ.

Въ указанныхъ выше концертахъ Бахъ, какъ мы уже говорили, старается освободить солирующій инструментъ изъ подчиненнаго положенія и отдать ему господство надъ оркестромъ: даже къ tutti онъ примѣшиваетъ его голосъ. Весь звуковой матеріалъ, который Бахъ заимствуетъ у италіанскихъ мастеровъ, онъ перерабатываетъ въ густой, но, тѣмъ не менѣе, ясной, увлекательной полифоніи. Его форма повсюду чиста и прозрачна, и вся композиція, вплоть до послѣдняго такта, вытекаетъ съ непреложной художественной необходимостью изъ основной темы. Эта логическая послѣдовательность, волнующая мотивная работа, особенно въ крайнихъ частяхъ, далекая отъ безцѣльной игры звуками, по традиціонному шаблону, уже съ первыхъ тактовъ переноситъ насъ въ атмосферу того радостнаго возбужденія, которое проникаетъ во всѣ извилины нашего мозга и души, освѣжаетъ и бодритъ насъ. Нѣчто подобное мы переживаемъ, когда раздаются первые аккорды прелюдіи къ „Мейстерзингерамъ". Средняя часть, написанная въ духѣ сициліаны, чаконы, проникнута радостнымъ покоемъ или глубоко серіознымъ настроеніемъ. Своимъ идейнымъ содержаніемъ и музыкально передовымъ характеромъ концерты Баха отличаются отъ произведеній италіанскихъ маэстро (а также и Генделя). Это раньше всего сказывается въ Concerto grosso, концертѣ для нѣсколькихъ инструментовъ.

Великолѣпные концерты для двухъ клавировъ (одинъ въ c-dur и два въ c-moll) опираются, несомнѣнно, на концерты для двухъ скрипокъ, что, впрочемъ, почти совсѣмъ не отражается на стилѣ концерта c-dur—настолько богата его чисто клавирная полифонія. Въ видѣ транскрипціи для двухъ роялей дошелъ до насъ также и скрипичный концертъ (d-moll), сохранившійся кромѣ того и въ оригинальномъ видѣ. Великолѣпные концерты для трехъ клавировъ (d-moll, c-dur) были въ дѣйствительности въ такомъ видѣ и написаны. По всей вѣроятности они предназначались для совмѣстной игры мастера съ его двумя старшими сыновьями. Концертъ для четырехъ роялей скомпанованъ по концерту h-moll Вивальди для четырехъ скрипокъ. Уже съ примѣненіемъ второго клавира сопровождающему инструменту отводится сольная партія и онъ постепенно дѣлается, въ смыслѣ аккомпанимента, совершенно ненужнымъ. Tutti оркестра отступаетъ въ свою очередь на задній планъ и теряетъ всякую выразительность. Солирующіе инструменты, кромѣ концертино, гдѣ они ведутъ діалоги между собой, выступаютъ также и въ tutti' фугированная форма переносится въ послѣднюю часть. Въ медленной части tutti оркестра обыкновенно совсѣмъ умолкаетъ, уступая мѣсто звучной игрѣ солиста. Такая широкая по своей звучности игра примѣняется у Баха также и во многихъ клавирныхъ и камерныхъ композиціяхъ, и уже въ пер-

выхъ пьесахъ мастера, напримѣръ, въ каприччіо b-dur, имѣются опредѣленныя указанія на этотъ счетъ въ цыфрованномъ басѣ. Но въ исполненіи композицій Баха съ ихъ богатѣйшимъ полифоничскимъ содержаніемъ, надо гораздо болѣе осторожно, чѣмъ у италіанцевъ, или Генделя, примѣнять этотъ пріемъ игры. Вѣдь даже въ вокальной орнаментаціи Бахъ гораздо меньше льститъ вкусу своего времени и ничего не оставляетъ на усмотрѣніе пѣвца. Художественный вкусъ являлся для него такимъ же надежнымъ руководителемъ, какъ и опытъ, почерпнутый имъ изъ практики.

Послѣднимъ музыкальнымъ выводомъ изъ Баховскихъ концертовъ являлось чистое соло клавира безъ всякаго аккомпанимента оркестра. Этотъ выводъ онъ сдѣлалъ въ своемъ дивномъ концертѣ „въ италіанскомъ вкусѣ", помѣщеннымъ во второй части сборника пьесъ для клавира. „Напрасно", пишетъ одинъ изъ современниковъ Баха, „чужеземцы будутъ стараться подражать этому концерту: благодаря ему нѣмецкое искусство можетъ смѣло принять вызовъ иностранныхъ художниковъ". Для италіанцевъ, инертно слѣдовавшихъ классическимъ образцамъ, этотъ концертъ остался навсегда недосягамой вершиной музыкальнаго творчества.

41.

Отдавъ дань увлеченія залитой солнцемъ Италіи, откуда нашъ мастеръ принесъ съ собой кромѣ того оба скрипичныхъ концерта, о которыхъ мы говорили уже выше, симфонію для скрипки и оркестра (томъ 20, 1) изъ недошедшей до насъ кантаты и общеизвѣстный, всѣми любимый d-moll'ный концертъ, въ формѣ дуэта для двухъ скрипокъ (написанный имъ въ Лейпцигѣ), онъ ведетъ насъ вновь къ высшимъ вершинамъ своей концертирующей музыки, къ бранденбургскимъ концертамъ. Съ разсмотрѣніемъ этихъ концертовъ мы покидаемъ область господства клавира соло и переходимъ къ музыкѣ для оркестра и оркестровыхъ инструментовъ. Они были написаны въ Кетенѣ и посвящены маркграфу Бранденбургскому. На учтивомъ французскомъ языкѣ Бахъ называетъ ихъ: „six concerts avec plusieurs instruments". Концерты эти представляютъ собой богатѣйшее разнообразіе типовъ и новыхъ формъ, свободно созданныхъ мудрымъ прозрѣніемъ мастера и отчасти переходящихъ въ область оркестровой музыки. Ихъ основной планъ формы—трехчастный (только первый концертъ содержитъ еще кромѣ того полакку и менуэтъ, оба съ тріо; въ третьемъ медленная часть замѣнена двумя широкими аккордами, указывающихъ на вставное инструментальное соло, дающее слушателямъ возможность успокоиться послѣ „потока волнующихъ звуковыхъ картинъ"). Концерты Баха болѣе или менѣе тѣсно связаны съ concerto grosso италіанцевъ, въ которомъ (также, какъ и у Генделя) tutti и концертирующіе инструменты (двѣ скрипки и віолончель) безпорядочно состязаются въ разработкѣ какой либо музыкальной идеи. Насъ поражаетъ своеобразное сочетаніе концертирующихъ инструментовъ у Баха, его умѣніе приводить въ соотвѣтствіе инструментальныя группы съ опредѣленными темами. Въ концѣ концовъ мастеръ совершенно уничтожаетъ внѣшнія границы между tutti и соло и возвращается въ своей безконечно новой музыкѣ къ старому стилю, примѣняя въ разработкѣ различныя группы, которыя велѣніемъ основной музыкальной идеи соединяются въ богатѣйшее полифоническое tutti. Уже въ первомъ концертѣ (f-dur) струнный квартетъ расширяется прибавленіемъ скрипки piccolo и скрипки grosso. Двѣ валторны и два гобоя (къ нимъ Бахъ присоединяетъ еще въ нужный моментъ фаготъ, въ качествѣ баса) сочетаются для передачи главной темы, чтобы въ дальнѣйшемъ развитіи музыкальныхъ мыслей опять разбиться на группы. Въ своеобразной новой манерѣ написаны обѣ крайнія части; въ пѣвучемъ задушевномъ адажіо отдѣляются гобой и первая скрипка и въ канонической формѣ доводятъ разработку до высшей напряженности.

Во второмъ концертѣ четыре инструмента (скрипка, гобой, флейта и труба) отдѣляются отъ tutti струнныхъ и выступаютъ въ концертино, какъ отдѣльное цѣлое. Вся первая часть занята оживленнымъ діалогомъ этихъ инструментовъ, и хоръ только подтверждаетъ музыкальныя мысли, высказанныя ими. Во второй части инструменты концертино (безъ трубы) выступаютъ на фонѣ баса (и аккомпанирующаго чембало), сплетаясь въ дивное полифоническое пѣніе, какое могъ написать только одинъ Бахъ, а въ послѣдней части онъ надъ басомъ воздвигаетъ архитектурно законченный чертогъ фуги, тему которой интонируетъ труба, сопровождаемая струннымъ оркестромъ.

Въ третьемъ концертѣ (g-dur) концертирующій оркестръ состоитъ изъ трехъ скрипокъ, трехъ альтовъ, трехъ віолончелей и контрабаса, которые по старой манерѣ „хорового" письма вступаютъ между собой въ самыя разнообразныя комбинаціи и волнами звуковъ захлестываютъ гранитныя скалы берега.

Четвертый концертъ (g-dur) носитъ еще болѣе интимный характеръ, приближающій его къ камерному стилю. Въ немъ концертируютъ скрипка и двѣ флейты. Первая часть построена аналогично соотвѣтствующей части въ первомъ концертѣ. Сначала идетъ равномѣрное наростаніе до первыхъ тактовъ разработки, составляющей ея важнѣйшій моментъ, а потомъ постепенное пониженіе къ начальной группѣ. Послѣдняя часть представляетъ собой фугу въ „концертирующемъ" стилѣ, прекрасную въ своей художественной законченности, и отличается удивительной гармоніей между тематическимъ матеріаломъ и инструментальной звучностью. Между финаломъ и первой частью помѣщено адажіо, очень серіознаго характера, напоминающее Генделя; оно соединяется съ заключительной частью половиннымъ

кадансомъ. Мы имѣемъ прекрасную обработку этого концерта, сдѣланную мастеромъ въ Лейпцигѣ: въ ней партія скрипки перенесена на клавиръ, играющій вмѣстѣ съ тѣмъ роль аккомпанирующаго инструмента. Транскрипція написана въ f-dur.

Въ пятомъ концертѣ (d-dur) клавиръ, скрипка и флейта противополагаются, въ видѣ концертино, струннымъ (и чембало), разрабатывающимъ въ первой части самостоятельныя темы и переплетающимся между собой въ прелестныхъ узорахъ. Въ концѣ пьесы клавиръ, до тѣхъ поръ сыгравшій 65 тактовъ виртуозныхъ ходовъ, пассажей, арпеджій „senza stromenti", окончательно подчиняетъ себѣ весь оркестръ. Сердечнымъ молитвеннымъ тономъ проникнуто affetuoso второй части, во время котораго tutti хранитъ полное молчаніе. Въ послѣдней части мы встрѣчаемъ полуфугированную форму, какую впослѣдствіи примѣнялъ и Моцартъ. Новыя переспективы радуютъ нашъ взоръ!

Особо притягательнымъ является для насъ шестой концертъ (b-dur) для двухъ віолъ, двухъ гамбъ, віолончели и віолона. Въ немъ уже нельзя остличить тѣхъ характерныхъ особенностей, которыя отдѣляютъ tutti и solo. Его серіозная звуковая окраска такъ-же своеобразна, какъ консервативный стиль первой части, склоняющійся къ манерѣ традиціонной „симфоніи". Фугированная вторая часть построена на выразительной пѣвучей темѣ и по своей техникѣ двойного баса (віолончель скромно „колоритуетъ" энергичные шаги контрабаса) также можетъ быть отнесена къ старой манерѣ письма. Но зато послѣдняя часть ($^{12}/_{8}$) полна свѣжести и написана настолько живо, насколько это допускаетъ характерный тембръ инструментовъ. Віолы играютъ здѣсь такую же доминирующую роль, какъ скрипки въ другихъ оркестровыхъ композиціяхъ Баха.

Бранденбургскіе концерты всегда будутъ оказывать какое то особенное таинственно притягательное дѣйствіе на вдумчивыхъ музыкантовъ. Чувствуется, что только Бахъ, и никто другой, могъ такъ чутко выявить въ формѣ концерта универсальное начало музыки, съ такой логической послѣдовательностью исчерпать музыкальное содержаніе ея основной идеи и постоянно находить въ ней все новые и новые источники вдохновенія.

Спеціально въ первомъ бранденбургскомъ концертѣ мы вступаемъ въ сферу оркестровой музыки. Разсматривая остальныя инструментальныя композиціи мастера (кромѣ органныхъ), мы встрѣчаемъ лишь модификаціи уже знакомыхъ намъ типовъ и только въ области сонаты Бахъ отличается отъ своихъ предшественниковъ болѣе широкимъ и опредѣленнымъ примѣненіемъ сонатной формы.

42.

Однако, наряду съ оркестровыми композиціями Бахъ культивировалъ другой родъ музыки, болѣе близкій къ народному творчеству, носителемъ котораго являлся достопочтенный цехъ

городскихъ музыкантовъ, у которыхъ, вѣдь, самъ онъ также изучилъ свое ремесло. Бахъ съ искреннимъ увлеченіемъ занимался обработкой ихъ грубоватыхъ широко распространенныхъ пьесъ, съ которыми народъ сроднился не менѣе, чѣмъ со своими духовными пѣснями. Старую оркестровую партиту онъ доводитъ до высшаго совершенства. Кромѣ нашего мастера на этомъ поприщѣ подвизались съ успѣхомъ и другіе члены семьи Баховъ — укажемъ лишь на Іоганна Бернгарда Баха изъ Эйзенаха, двоюроднаго брата Іоганна Себастіана, рукописи композицій котораго находились во владѣніи Іоганна Себастіана (по Герберу это были увертюры въ манерѣ знаменитаго композитора Телемана), и многія изъ нихъ имъ были скопированы. Другой отдаленный родственникъ Баха Іоганнъ Людовикъ Бахъ, въ Мейнингенѣ, усвоившій себѣ италіанскій придворный стиль и написавшій рядъ мотетовъ и кантатъ, которые привлекли вниманіе Іоганна Себастіана настолько, что онъ переписалъ собственноручно нѣсколько изъ нихъ, также пробовалъ свои силы въ этой области, столь привлекательной для другихъ членовъ семьи Баховъ, имена которыхъ затерялись или, быть можетъ, не найдены еще историками музыки. Къ произведеніямъ такого характера, написаннымъ Бахомъ, относятся четыре оркестровыя партиты, названныя мастеромъ увертюрами. Партитура первой изъ нихъ (въ C-dur) содержитъ кромѣ струнныхъ два гобоя и фаготъ, которые музицируютъ самостоятельно, на подобіе концертино, въ первой части и во второмъ буррэ, исполняемыхъ ими одними. Вторая „увертюра" (h-moll) кромѣ струнныхъ содержитъ только флейту. Эти оба произведенія Баха, выдержанныя въ характерѣ камерной музыки, принадлежатъ еще къ кетенскому періоду дѣятельности нашего мастера.

Третья оркестровая партита (d-dur) отличается, напротивъ того, своей богатой инструментовкой: два гобоя, три трубы и литавры принимаютъ участіе въ разработкѣ музыкальныхъ идей, и только въ знаменитой чудной аріи духовые и ударные смолкаютъ.

Наконецъ, въ четвертой партитѣ (d-dur) весь оркестровый аппаратъ увеличенъ еще на третій гобой и фаготъ. Инструментальныя средства использованы очень экономно въ знакомой намъ уже манерѣ. Наряду со струнными, составляющими основную группу оркестра, выступаютъ также и деревянные духовые (въ качествѣ солирующихъ инструментовъ, и, кромѣ того, въ комбинаціи со струнными). Группа мѣдныхъ служитъ только для усиленія блеска оркестровой краски и выразительности отдѣльныхъ акцентовъ. Обѣ послѣднія композиціи Баха были несомнѣнно написаны имъ въ Лейпцигѣ для музыкальнаго ферейна, для котораго мастеръ аранжировалъ также, въ видѣ „симфоніи", свой первый бранденбургскій концертъ, нѣсколько сокративъ его объемъ и уменьшивъ инструментальную массу.

Всѣ четыре партиты представляютъ собой соединеніе пар-

тіи съ широко задуманной французской увертюрой. Что Бахъ старался придать особую художественную выразительность этой вступительной пьесѣ доказывается не только ея прекрасно разработанной техникой, но и тѣмъ, что увертюра послѣдней партиты была примѣнена Бахомъ съ новымъ великолѣпіемъ въ его рождественской кантатѣ „Да наполнятся смѣхомъ уста". Быстрая часть увертюры ($^9/_8$) сопровождаетъ хоръ, написанный съ блескомъ и увлеченіемъ. Пышное grave и maestoso служатъ оркестровой прелюдіей и постлюдіей.

Послѣ такого искусно разработаннаго вступленія оркестръ играетъ рядъ танцевъ—не забудемъ, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ сюитой.

Въ № 1: куранта, два гавота, форлане (венеціанскій танецъ, въ которомъ у ногъ ритмически очень характерно очерченной мелодіи, въ размѣрѣ $^6/_4$, ласково плещутся волны звуковъ второй скрипки и альта), два менуэта, два буррэ, двѣ пассапье.

Въ № 2: Рондо, сарабанда, два буррэ, полонезъ съ варіаціей, менуэтъ, Badinerie.

Въ № 3: Арія, два гавота, буррэ, жига.

Въ № 4: Два буррэ, гавотъ, два менуэта—Réjouissance.

Всѣ четыре оркестровыя сюиты представляютъ собой недосягаемые въ своемъ родѣ образцы художественнаго творчества. Исходя изъ формъ народныхъ танцевъ, ихъ характерныхъ красокъ, Бахъ возноситъ народную пляску, не мѣняя ея ритмическихъ основъ, въ сферу, насыщеннаго идеями, истаго искусства. H-moll'ная партита написана съ такимъ изяществомъ и остроумной куртуазностью, какую встрѣчаешь только въ изысканномъ обществѣ. Даже Моцартъ не писалъ болѣе изящной и утонченной музыки. Подъ вліяніемъ творцовъ элегантнаго танца, французовъ, Бахъ вступаетъ на путь свободнаго созданія формы. Badinerie (дѣтскія игры), Réjouissance (радостныя чувства)—это программа, предназначенная для музыкантовъ-гурмановъ. Какъ однообразенъ и ограниченъ тотъ запасъ формъ, которымъ пользовалась впослѣдствіи симфонія. Какъ примитивно и грубо написаны струнные въ раннихъ произведеніяхъ Гайдна и Моцарта, по техникѣ близкихъ къ оперной симфоніи тогдашнихъ композиторовъ. Надо разъ навсегда считать установленнымъ, что Баховская техника оркестра вовсе не скопирована съ италіанскихъ образцовъ и вовсе не такъ старомодна, какъ полагаютъ многіе. Бахъ инструментуетъ свои оркестровыя произведенія, богатыя индивидуально выдѣляющимися голосами, гораздо полифоничнѣе, чѣмъ композиторы послѣдующаго времени, и прекрасно умѣетъ пользоваться красками. Въ этомъ вопросѣ мы разберемся еще подробнѣе при разсмотрѣніи свѣтскихъ и духовныхъ кантатъ Баха, его музыки Страстей Господнихъ, гдѣ слово опредѣленно указываетъ на ту, или иную инструментальную краску. И слова Р. Вагнера, что Моцартъ былъ первымъ композиторомъ, свершившимъ неслыханное чудо и заставившимъ говорить инстру-

менты живой рѣчью, не имѣютъ ужъ нынѣ, послѣ знакомства съ оркестровыми произведеніями Баха, своего прежняго безусловнаго значенія. Болѣе прелестной (иногда даже кокетливой) флейты нѣтъ ни въ одной патитурѣ, кромѣ h-moll'ной партиты, и ни одно музыкальное сердце не можетъ остаться равнодушнымъ къ жалобамъ и вздохамъ гобоя въ знаменитыхъ короткихъ вступительныхъ „симфоніяхъ" и „сонатахъ". Да и вся манера его инструментовки большого оркестра противорѣчитъ тезису о чисто механическомъ групповомъ распредѣленіи инструментовъ (укажемъ только на четвертую партиту).

43.

Только въ общихъ чертахъ мы можемъ коснуться камерныхъ композицій Баха для отдѣльныхъ инструментовъ оркестра, отчасти соло, отчасти съ аккомпанирующимъ, или самостоятельнымъ клавицимбаломъ. Бахъ колеблется между сонатой и сюитой, выявляя ихъ индивидуальныя особенности. Всѣ эти произведенія были, вѣроятно, написаны мастеромъ въ Кетенѣ. Для скрипки и віолончели Бахъ создалъ цѣлый рядъ драгоцѣнностей въ репертуарѣ этихъ инструментовъ, среди которыхъ особенно выдѣляются его три партиты и три сонаты для скрипки „senza Cembalo" (было бы неправильнымъ, называть всѣ эти композиціи однимъ общимъ именемъ „сонаты") и шесть сюитъ для віолончели. Скрипичная техника Баха еще и понынѣ занимаетъ совершенно особое мѣсто въ искусствѣ игры на скрипкѣ и требуетъ высшаго совершенства отъ исполнителя. Особенно поражаетъ въ его скрипичныхъ сонатахъ многоголосная игра, которую, однако-жъ, не слѣдуетъ смѣшивать съ италіанской манерой игры на нѣсколькихъ струнахъ сразу, опять таки усовершенствованную Бахомъ. Нѣмецкое искусство отличается большимъ гармоническимъ богатствомъ и глубиной переживаній, что сказалось и въ данномъ случаѣ. Весьма вѣроятно, что еще до Баха выработалась особая нѣмецкая манера игры на скрипкѣ (обреченная, конечно, на роль золушки). Для этой цѣли примѣлся слабо натянутый смычекъ, эластичность котораго мѣнялась отъ нажима большого пальца на эсикъ, и съ помощью его нѣмецкіе скрипачи извлекали изъ своего инструмента широкій органообразный тонъ, позволявшій исполнять имъ многоголосныя пьесы [1]). Бахъ, какъ извѣстно, былъ концертмейстеромъ въ Веймарѣ и хотя онъ, по словамъ Форкеля, въ послѣдній періодъ жизни игралъ больше на альтѣ, онъ все же, какъ никто зналъ технику струнныхъ инструментовъ и умѣлъ

[1]) Вопросъ о томъ, каково было устройство смычка во времена Баха, не можетъ все-таки считаться окончательно разрѣшеннымъ. Наиболѣе вѣроятнымъ является предположеніе А. Шеринга, высказанное имъ въ Bach Jahrbuch 1904 (стр. 104—115), котораго придерживается и авторъ (*примѣч. переводчика*).

использовать въ своихъ композиціяхъ все, что они могли ему дать.

Каждой изъ его партитъ для скрипки соотвѣтствуетъ соната, какъ бы для того, чтобы подчеркнуть особенности формъ, отдѣляющія ихъ другъ отъ друга. Взаимоотношеніе частей въ партитахъ самое разнообразное. Въ h-moll'ной партитѣ каждый танецъ сопровождается варіацией, въ d-moll'ной аллеманда, куранта, сарабанда и жига представляются намъ прелюдирующими миніатюрами по сравненію съ заключительной частью, чаконой (вѣрнѣе конгломератомъ чаконъ, переходящимъ въ пассакалью и перемѣшаннымъ съ рондообразными эпизодами), этимъ звуковымъ гигантомъ, грозящимъ сломить нѣжное тѣло скрипки [1]).

Въ третьей партитѣ (e-dur) аллеманда замѣнена прелестной прелюдіей, написанной въ клавирномъ стилѣ и передѣланной впослѣдствіи для органа и оркестра въ видѣ вступленія къ кантатѣ: „Возблагодаримъ Господа", за которой слѣдуютъ пьеса медленнаго характера (Loure) и „Gavotte en rondeau", представляющій своеобразную и совершенно новую форму.

Сюиты для віолончели дополняютъ собой во всѣхъ отношеніяхъ скрипичныя партиты. Послѣдняя изъ нихъ (d-dur) написана, въ сущности говоря, для Баховской Viola pomposa, имѣвшей пять струнъ (C, G, d, a, e[1]). Въ пятой сюитѣ встрѣчается эффектъ болѣе низкой настройки одной изъ струнъ (g вмѣсто a). Эта сюита, такъ же какъ и первыя четыре (g-dur, d-moll, c-dur, es-dur), начинаются съ прелюдіи. Нѣкоторые танцы, особенно сарабанды, отличаются богатыми гармоніями. Можно сказать, что до сихъ поръ еще никто не сумѣлъ исполнить этихъ пьесъ съ должной артистической законченностью и чуткостью.

Сюита, или партита рѣзко отличается отъ сонатъ, особенно сольныхъ, для скрипки. Уже камерная сюита италіанцевъ разнится отъ нашей сюиты тѣмъ, что она состояла изъ ряда отдѣльныхъ частей, носившихъ въ видѣ названій обозначенія темповъ, въ которыхъ онѣ написаны (Adagio, Allegro по большей части въ фугированной формѣ), соединенныхъ съ танцами, и представляющихъ нашей фантазіи больше свободы, между тѣмъ какъ у Баха танецъ по[illegible]и совершенно изгнанъ изъ сонаты. Изъ скрипичныхъ сонатъ только первая (g-moll) содержитъ сициліану. Кромѣ нея въ эту сонату входитъ медленная часть, прелюдирующаго характера, на что указываетъ встрѣчающееся въ ней окончаніе на доминанту, фуга, написанная въ очень оживленномъ темпѣ, затѣмъ совершенно самостоятельная часть, и наконецъ финалъ съ репризами. Въ этихъ сонатахъ, которыя по традиціи и своему предназначенію могутъ быть названы церковными сона-

[1]) Великолѣпное по звучности переложеніе чаконы для оркестра было сдѣлано М. Штейнбергомъ и исполнено впервые 22 октября 1911 г. на абонементномъ концертѣ А. И. Зилоти, имѣющаго немалыя заслуги въ дѣлѣ пропаганды музыки І. С. Баха. (*Примѣчаніе переводчика*).

Ciaccona.

Первая страница чаконы для скрипки соло.

тами, нагромождены невѣроятныя трудности, особенно въ фугѣ третьей сонаты (на тему хорала: „Да осѣнитъ насъ Духъ Святой“). Большая часть этихъ богатыхъ содержаніемъ пьесъ были переложены Бахомъ для клавира или органа (срав. прекрасную органную фугу съ новой прелюдіей Е. Р. № 242, стр. 43).

44.

Баховскія сонаты для скрипки доступны лишь самымъ выдающимся артистамъ-виртуозамъ на этомъ инструментѣ. Однако, кромѣ нихъ мастеръ написалъ еще рядъ пьесъ для скрипки и клавицимбала менѣе трудныхъ, но столь же глубокихъ по своему содержанію. Аккомпанирующій клавицимбалъ Бахъ примѣняетъ въ e-moll'ной сонатѣ, въ которой содержатся еще аллеманда и жига, а также въ g-moll'ной фугѣ для скрипки и цыфрованнаго баса, или continuo, и кромѣ того въ четырехъ многочастныхъ инвенціяхъ, дошедшихъ до насъ (вѣроятно Бахъ написалъ ихъ не менѣе семи), гдѣ верхній голосъ въ оригиналѣ былъ написанъ для скрипки. Здѣсь мы встрѣчаемъ: balletto, scherzo, bizzaria. Наконецъ, имѣются еще три сонаты для флейты (c-dur, e-moll, e-dur). Изъ нихъ лишь вторая совершенно свободна отъ танцевъ; въ третью включена сициліана, въ первую—два менуэта. Первый изъ этихъ менуэтовъ можно было бы назвать тріо, если сообразоваться съ количествомъ реальныхъ голосовъ, такъ какъ въ партіи клавира басъ и верхній голосъ играютъ совершенно самостоятельную роль. Такимъ же точно образомъ и всѣ камерныя произведенія Баха, помѣщенныя въ IX томѣ полнаго собранія его сочиненій, могутъ разсматриваться, какъ тріо. Сюда мы относимъ сонату для двухъ скрипокъ и цыфрованнаго баса съ жигой (C-dur). Къ ней присоединяются еще нарядная сюита для скрипки, флейта и цыфрованнаго баса (a-dur) (содержащая кромѣ фантазіи и аллегро, еще куранту, Entrée, рондо, сарабанду и менуэтъ, расположенные въ очень странной послѣдовательности) и соната для двухъ флейтъ съ цыфрованнымъ басомъ (g-dur), передѣланная впослѣдствіи мастеромъ для облигатнаго клавира и гамбы. Кромѣ этой граціозной композиціи (носящей теперь названіе дуэта) съ ея дивнымъ andante, полнымъ какого-то особаго очарованія, для тѣхъ же инструментовъ имѣются еще двѣ сонаты въ d-dur и g-moll, изъ которыхъ послѣдняя представляетъ собой произведеніе законченнѣйшей красоты.

Этотъ очаровательный трилистникъ мы можемъ сопоставить съ тремя сонатами для облигатнаго клавира и флейты въ es-dur, a-dur и h-moll. Мягкія мелодіи этихъ сонатъ, прелестно гармонирующія съ характернымъ звукомъ флейты, соединеніе концертообразной формы съ пѣсней—все это является знаменіемъ музыки будущаго, которое принесло побѣду сыну его Филиппу Эмануилу. Мы обратимъ вниманіе читателя на g-moll'ную пьесу, напоминающую по своей ритмикѣ сициліану, или на элегическіе

вступительные такты и элегантный финалъ единственной въ своемъ родѣ h-moll'ной сонаты. И тѣмъ не менѣе, техника Баха глубоко коренится въ искусствѣ прежнихъ дней, какъ напримѣръ въ финалѣ указанной сонаты, гдѣ мастеръ, только орнаментируя тему предшествующей фуги, пользуется ею, какъ матеріаломъ для жигообразной пьесы. Цѣлыя отдѣльныя части сонатъ (напримѣръ a-moll'ное вступленіе a-dur'ной сонаты) заимствованы, повидимому, изъ органныхъ пьесъ.

Но самыя прекрасныя страницы, изъ всего того, что было написано Бахомъ въ области камерной музыки, содержатся въ его шести сонатахъ для клавира и скрипки (h-moll, a-dur, e-dur, c-moll, f-moll, g-dur). Въ нихъ Бахъ властной рукой освобождаетъ клавиръ изъ его униженно зависимаго положенія аккомпанирующаго инструмента и возводитъ его на тронъ повелителя надъ инструментами камернаго ансамбля. Въ этихъ сонатахъ Бахъ впервые пользуется, какъ матеріаломъ для фугированныхъ частей, трехчастной италіанской аріей (впослѣдствіи мы встрѣчаемся съ примѣненіемъ ея въ концертахъ для флейты). Вообще говоря, скрипичныя сонаты отличаются поразительнымъ разнообразіемъ новыхъ формъ. Вступительное прелюдирующее адажіо или ленто по обыкновенію очень тщательно разработана у Баха и носитъ вполнѣ самостоятельный характеръ, такъ что, собственно говоря, въ его скрипичныхъ сонатахъ можно бы насчитать четыре части. Въ послѣдней же сонатѣ имѣется даже цѣлыхъ пять частей—въ одной изъ нихъ скрипка хранитъ молчаніе. Всѣ шесть сонатъ своимъ богатствомъ настроеній и выразительной музыкой, своимъ обиліемъ свѣта, разнообразіемъ краски, утонченностью ароматовъ, своимъ ласкающимъ, временами пышно разрастающимся звукомъ переносятъ насъ, какъ очень мѣтко замѣтилъ Спитта, на цѣлое столѣтіе впередъ къ законченнымъ формамъ Бетховенскихъ сонатъ. (Надо имѣть впрочемъ въ виду, что сонаты эти нуждаются кое-гдѣ въ ретушировкѣ, особенно при обработкѣ эпизодовъ съ генералъбасомъ). И каждый артистъ, посвящающій имъ свое искусство, несомнѣнно согласится съ нами въ томъ, что эти сонаты, по своему изяществу, идейной глубинѣ и эмоціональному содержанію, заключаютъ въ себѣ высшія художественныя цѣнности, которыя только послѣ долгихъ исканій были впослѣдствіи опять обрѣтены мастерами новой эпохи.

45.

Душой всей церковной музыки Баха, вѣрнѣе всего его искусства, является органъ, имѣющій, какъ мы уже указывали, много общаго съ клавиромъ. Органъ былъ во времена Баха настоящимъ царемъ инструментовъ, соперничавшимъ мощью и блескомъ своего звука съ оркестромъ и придававшимъ церковному пѣнію высшее художественное значеніе. Его владѣнія распространялись

даже на территорію камерной музыки, и мощные звуки органа составляютъ источникъ Баховской техники струнныхъ инструментовъ.

Свою мастерскую технику игры на органѣ Бахъ развилъ во время пребыванія въ Веймарѣ, но и въ болѣе поздніе годы, въ лейпцигскомъ періодѣ, органъ остается его интимнѣйшимъ другомъ, довѣреннымъ всѣхъ тайнъ души. Во всей исторіи музыки мы знаемъ только еще одинъ примѣръ такой глубочайшей привязанности другого великаго музыканта къ своему инструменту: это любовь Франца Листа къ своему роялю.

Мы уже знаемъ изъ жизнеописанія Баха, что онъ всегда, начиная съ первыхъ самостоятельныхъ шаговъ своей художественной дѣятельности въ Арнштадтѣ и Мюльгаузенѣ, старался сконцентрировать въ своемъ творчествѣ лучи искусства другихъ мастеровъ. Мы видѣли, какъ на его блестящей фантазіи g-dur или на фугахъ, напримѣръ g-dur'ной (E. P. № 2067, стр. 18,—$^{12}/_{8}$) отразилось вліяніе Букстегуде. Особенно глубокій интересъ представляетъ фантазія (E. P. № 243, стр. 62). Въ ея начальномъ très vitement, задорно и радостно играющемъ звуками, съ его многочисленными эффектами „эхо" (не указанными въ нотахъ), и въ „lentement" ея финала, а также въ боговдохновенномъ религіозно величавомъ „grave" закрѣплены предѣльные моменты игры на органѣ. Затѣмъ, не менѣе важенъ для насъ трехчастный концертъ (E. P. № 2067), тоже написанный подъ впечатлѣніемъ знакомства съ произведеніями Букстегуде. Здѣсь мастеръ избѣгаетъ детальной разработки формы, но достигаетъ внутренняго единства повтореніемъ главной темы въ обѣихъ частяхъ пьесы.

Изъ веймарскаго періода до насъ дошло непреложное свидѣтельство того, какъ внимательно изучалъ Бахъ композиціи для органа, написанныя италіанскими маэстро, и какъ онъ старался претворить въ своемъ творчествѣ все для него новое. Онъ владѣлъ копіей „Fiori musicali" геніальнаго органиста церкви св. Петра въ Римѣ Д. Фрескобальди, который указалъ новые пути въ музыкѣ не только южно-германской школѣ органистовъ, но и сѣверно-германскимъ мастерамъ. Своеобразная фугированная форма послѣдняго сдѣлалась вскорѣ достояніемъ Баха. Онъ сразу охладѣлъ послѣ этого къ произведеніямъ Фрескобальди, и обратился къ изученію произведеній для органа протестантскихъ композиторовъ, которые еще задолго до вступленія Іоганна Себастіана Баха на престолъ церковной музыки опередили въ этой области католиковъ-италіанцевъ, такъ что появленіе композицій нашего мастера заставило послѣднихъ окончательно уйти на задній планъ. Но тѣмъ не менѣе Бахъ былъ многимъ обязанъ Фрескобальди. Подъ вліяніемъ канцонъ италіанскаго маэстро, небольшихъ пьесокъ, близкихъ, въ смыслѣ ритмики, къ мелодическимъ канцонамъ, или Chansons („canzone alla francese per l' organo"—названіе, встрѣчающееся еще у венеціанцевъ Андрея и Джіовани Габріели) была

написана своеобразная Баховская канцона d-moll (E. P. № 243, стр. 58). Кромѣ того Allabreve d-dur (E. P. № 247, стр. 72) было также задумано мастеромъ подъ впечатлѣніемъ могучихъ звуковъ органа Фрескобальди, воскрешающихъ въ памяти старинное торжественное пѣніе a capella. Кромѣ музыки Фрескобальди, мотивами для творчества Баху служили темы капельмейстера санъ Марко, Легренци (c-moll E. P. № 243, стр. 50), а также и величайшаго римскаго скрипача, автора многихъ сонатъ А. Корелли (h-moll, E. P. № 243, стр. 50). Въ художественной разработкѣ, болѣе глубокой, чѣмъ та, которую могли дать этому тематическому матеріалу италіанскіе маэстро, они обогатили значительно его сокровищницу органныхъ композицій.

Среди органныхъ пьесъ веймарскаго періода, изъ которыхъ нѣкоторыя по нашему мнѣнію предназначались для клавицимбала, и напечатаны въ 38 томѣ его полнаго собранія сочиненій, мы укажемъ лишь на „восемь малыхъ прелюдій и фугъ" (E. P. № 247, стр. 48). Всѣ они написаны съ чисто юношескимъ увлеченіемъ игрой звуковъ, мѣстами переходящимъ границы художественной мѣры, что объясняется, впрочемъ, вліяніемъ Вивальди (органные концерты, E. P. № 247). Они предназначались, повидимому, подобно малымъ клавирнымъ прелюдіямъ, для его ближайшихъ учениковъ. Затѣмъ отмѣтимъ популярную g-moll'ную фугу (E. P. № 243, стр. 46), прелестную пьесу полную блеска и силы, нѣсколько прелюдій и фугъ крупныхъ размѣровъ, g-dur, c-dur и e-moll (E. P. № 241, стр. 7; № 242, стр. 88; № 243, стр. 2), въ которыхъ Бахъ, подобно d-moll'ной токкатѣ (E. P. № 243, стр. 27), особено подчеркиваетъ элементъ виртуозности, токкату c-dur (E. P. № 242, стр. 72), по формѣ напоминающую италіанскій концертъ, прелюдіи и фуги d-dur (E. P. № 243, стр. 16), g-moll (№ 242, стр. 48), a-dur (E. P. № 241, стр. 14) и f-moll (стр. 29). Надо однако-жъ сказать, что, несмотря на высшее мастерство, съ которымъ написаны отдѣльныя части, сомнительно, чтобы на самомъ дѣлѣ существовала органическая связь между этими прелюдіями и фугами. Соединеніе же ихъ въ одно цѣлое получилось совершенно случайно, благодаря тому, что пьесы эти переписывались подрядъ копіистами.

Могущественная фантазія и фуга c-moll (такъ ихъ называетъ самъ мастеръ) и „большая" фуга g-moll, это живое чудо высокаго полета фантазіи и искуснаго построенія, по всей вѣроятности были написаны также въ Веймарѣ, (см. E. P. № 242, стр. 55 и № 241, стр. 20). Кромѣ того укажемъ еще на грандіозную пассакалью, превращающуюся постепенно въ чакону (благодаря переходу темы сначала въ средній, а потомъ въ верхній голосъ, въ послѣдовательной разработкѣ) и заканчивающую двойной фугой, и перейдемъ къ тѣмъ грандіознымъ Баховскимъ прелюдіямъ и фугамъ, что высятся, какъ великолѣпные готическіе храмы,—въ g-dur, e-moll и h-moll, къ двумъ фугамъ въ c-dur



А. КОРЕЛЛИ.

(Е. Р. № 241, стр. 7, 64, 78, 2, 46), къ прелюдіи въ es-dur, составляющей начало третьей части сборника пьесъ для клавира, и къ фугѣ, помѣщенной въ концѣ его, которая въ своемъ тріединствѣ напоминаетъ старую манеру письма (Е. Р. № 242, стр. 2). На основаніи той послѣдовательности, въ какой пьесы помѣщены въ сборникѣ—сначала прелюдія, потомъ нѣчто въ родѣ богослужебной музыки, въ видѣ органныхъ хораловъ, а затѣмъ заключительная фуга—мы можемъ сдѣлать выводъ, что Бахъ писалъ свои большія прелюдіи и фуги для церковнаго богослуженія: прелюдіи исполнялись въ началѣ, а фуга по окончаніи его. Прелюдія es-dur написана, впрочемъ, въ стилѣ мангеймско-вѣнской школы, волна которой выбросила на берегъ органныя композиціи школы Ринка-Гессе. Такъ называемая главная форма вѣнской сонаты (только безъ репризъ) была въ ней уже предуказана Бахомъ. Мендельсонъ совершенно вѣрно предположилъ (въ 1837 году), что es-dur'ная прелюдія больше другихъ пьесъ Баха понравится англичанамъ, и что при ея исполненіи ему лучше всего удастся блеснуть своей техникой органной игры. Еще цѣлый рядъ такихъ же геніальныхъ произведеній являются результатомъ дѣятельности Баха въ качествѣ органиста въ Лейпцигѣ, напримѣръ прелюдія (и фуга) f-dur (Е. Р. № 242, стр. 16), часто называемая токкатой. (Объ этой прелюдіи Мендельсонъ сказалъ слѣдующее: „токката съ бурными модуляціями звучитъ въ заключительныхъ тактахъ такъ грандіозно, что мнѣ казалось, что стѣны церкви не выдержатъ бури звуковъ и рухнутъ! Какой это былъ могучій канторъ!“). Тогда же была создана и фуга c-moll (Е. Р. № 241, стр. 36) съ широкимъ симфоническимъ прологомъ, какъ можно было бы назвать связанную съ ней прелюдію. Высшаго блеска творческая дѣятельность Баха во время веймарскаго и лейпцигскаго періодовъ достигаетъ въ такъ называемой дорійской токкатѣ (прелюдія и фуга Е. Р. № 242, стр. 30) и A-moll'ной прелюдіи и фугѣ (Е. Р. № 241, стр 54), переложенныхъ для рояля, вмѣстѣ съ пятью другими, Францемъ Листомъ, напомнившимъ вновь и органистамъ и широкой публикѣ о геніальномъ канторѣ Германіи, и сдѣлавшимъ знаменательный шагъ въ области рояльныхъ транскрипцій произведеній Баха, которыя нашли достойное веймарскаго мастера продолженіе въ обработкахъ К. Таузига, Евг. д'Альбера, М. Регера, Ф. Бузони. Одно изъ произведеній лейпцигскаго періода (въ c-moll) осталась торсомъ,—только серіозная, величественная пятиголосная фантазія (Е. Р. № 243, стр. 70) была доведена Бахомъ до конца.

Въ заключеніи мы должны указать еще на одну жемчужину лейпцигской эпохи дѣятельности мастера: это „шесть сонатъ для органа“ (Е. Р. № 240), написанныя имъ съ педагогическою цѣлью для своего старшаго сына и въ своемъ законченномъ видѣ представляющія скорѣе комбинацію (скрипичной) камерной

сонаты и камернаго концерта [1]). Отдѣльныя части ихъ тѣсно связаны съ болѣе ранними органными композиціями Баха.

Для двухъ мануаловъ и педали написана святочная пастораль f-dur, относящаяся къ до-лейпцигскому періоду, которую можно считать тріо, хотя она и не вполнѣ выдержана въ трехголосномъ сложеніи. Это тріо, совершенно непонятно почему, заканчивается въ a-moll, и Спитта высказываетъ предположеніе, что пастораль не была закончена авторомъ. Если согласиться съ нимъ, то три пьесы (c-dur $^4/_4$, c-moll $^3/_8$ и f-dur $^6/_8$)—manualiter, слѣдующихъ въ нѣсколькихъ рукописяхъ за пасторалью, могутъ быть разсматриваемы нами, какъ отдѣльныя части сюиты, въ которой c-dur'ная представляетъ собой аллеманду и f-dur'ная жигу. Тогда получилась бы недурная святочная партита въ народномъ духѣ, напоминающая собой музыку пифферари (необходимо было бы только измѣнить кое-что въ партіи органа).

46.

Первоисточникомъ органной музыки Баха является инструментальная обработка духовной пѣсни (какъ извѣстно называемой нами хораломъ). Въ ней непосредственнѣе всего отразился міръ религіозныхъ чувствованій нѣмецкаго народа. То, что мы называемъ молитвеннымъ настроеніемъ есть только неопредѣленный, самъ себѣ довлѣющій подъемъ религіознаго чувства; въ органныхъ хоралахъ же Баха всѣ наши чувствованія, наша фантазія направлены на вполнѣ опредѣленные поэтическіе моменты, находящіе свое выраженіе въ словахъ текста, и мы глубоко погружаемся въ міръ религіознаго экстаза и символовъ христіанства.

Оставимъ въ сторонѣ немногіе сохранившіеся до насъ образцы не совсѣмъ удачныхъ и не слишкомъ „популярныхъ" органныхъ аккомпаниментовъ Баха, за которые онъ подвергся однажды строгому выговору церковнаго совѣта въ Арнштадтѣ и въ которыхъ онъ принужденъ былъ слѣдовать господствовавшей тогда модѣ въ области церковныхъ пѣснопѣній, и перейдемъ къ разсмотрѣнію его художественныхъ обработокъ хорала, въ видѣ органнаго хорала. Начавъ со скромныхъ формъ фигурированнаго, колорированнаго, или фугированнаго хорала, Бахъ переходитъ постепенно къ хоральной прелюдіи и хоральной фантазіи, а также къ хоральнымъ варіаціямъ.

Сохранилось нѣсколько сборниковъ хораловъ, собранныхъ самимъ Бахомъ и отчасти имъ самимъ опубликованныхъ, по образцу которыхъ былъ составленъ рядъ другихъ „органныхъ книжекъ", получившихъ большое распространеніе.

1. „Книжка для начинающихъ органистовъ, въ которой пре-

[1]) Очень отчетливо и красиво первая органная соната переложена для оркестра Г. Г. Вецлеромъ (Нью-Іоркъ).



Изъ сборника для органа Іог. Себ. Баха.

Берлинъ. Королевская Библіотека.

подаются указанія, какъ разрабатываются хоралы на разные лады, и какъ научиться пользоваться педалью, ибо находящіеся въ этой книжкѣ хоралы трактуются съ облигатной педалью [1])".

Этотъ сборникъ (Е. Р. въ № 244) остался незаконченнымъ, и въ немъ оставлено большое количество неисписанныхъ листовъ, предназначавшихся для цѣлаго ряда хораловъ, изъ которыхъ было помѣщено въ книгѣ всего 45.

На заглавномъ листѣ Бахъ значится ангальтъ-кетенскимъ капельмейстеромъ, и это даетъ намъ право предположить, что мастеръ, начавшій составленіе сборника въ Веймарѣ, обогатилъ его новыми хоралами во время своего пребыванія въ Кетенѣ. Въ этой „книжкѣ", имѣвшей такое серіозное значеніе для дальнѣйшаго развитія нѣмецкой музыки, собраны источники органной хоральной музыки, и въ ней нашло свое отраженіе религіозное міровоззрѣніе и художественная техника многихъ поколѣній музыкантовъ самыхъ различныхъ церковно-композиторскихъ школъ. Въ Баховскій сборникъ они входятъ одухотворенные новымъ началомъ, котораго не знала музыка прежней эпохи,— умѣніемъ дѣлать звуки носителями поэтическихъ идей. Музыка хораловъ тѣсно связана съ текстомъ, но тѣмъ не менѣе она говоритъ на такомъ языкѣ, который не можетъ быть истолкованъ нами съ помощью слова—какія то глубоко интимныя полныя святости переживанія входятъ въ нашу душу съ этими звуками. Хоралы облечены въ простую скромную форму; стихи текста не отдѣлены другъ отъ друга (ферматы надъ cantus firmus обозначаютъ лишь цезуры), и только съ помощью контрапункта мастеръ „всяческими способами" передаетъ ихъ конкретное содержаніе. Безконечно разнообразны звуковыя сочетанія и образы, рожденные поэтическими идеями хорала.

Какъ характерны, напримѣръ, нисходящіе шаги баса, иллюстрирующіе въ хоралѣ „грѣхопаденіе Адама", или непреклонная энергія баса, въ „Примите святыя заповѣди Господни", придающая какую то особую увѣренную мощь среднимъ голосамъ, или радостно возбужденная ритмика хорала „Пришелъ желанный день", въ которомъ суровый канонъ сопрана и баса указываетъ уже на послѣдній стихъ текста: „Низложитъ всѣхъ враговъ подъ ноги Свои". Какъ таинственно подвиженъ, подобно привидѣнію, басъ въ хоралѣ „О, какъ быстры, преходящи", какъ глубоко выразительны хроматика и мелодія въ пѣснѣ „Минулъ ужъ старый годъ", въ которой сочетается

[1]) Форкель въ своей книгѣ о І. С. Бахѣ говоритъ слѣдующее о примѣненіи облигатной педали въ его композиціяхъ: „Бахъ пользовался при игрѣ своей облигатной педалью, объ употребленіи которой органисты до него не имѣли никакого понятія. Онъ удѣлялъ педали не только основные тона, которые органисты обыкновенно берутъ маленькимъ пальцемъ лѣвой руки, но игралъ цѣлую мелодію ногами, какую не могли бы исполнить даже всѣ 5 пальцевъ искуснаго органиста". О жизни І. С. Баха, стр. 20, изданіе 1802 года. (*Примѣчаніе переводчика*).

гармонично и сильная душевная скорбь и радостный энтузіазмъ вѣры, какой довѣрчивой интимностью исполненъ хоралъ „Іисусъ, Господь нашъ, мы пришли“ съ его утонченными пятиголосными гармоніями, создающими величественное настроеніе въ церкви. Какой ликующій потокъ звуковъ представляетъ собой хоралъ „Въ Тебѣ восторгъ нашъ“, потокъ прорывающій плотину словъ текста, сколько свѣта и радости въ хоралѣ „Съ небесъ спустился ангеловъ сонмъ“. Съ какимъ мастерствомъ написаны всѣ эти хоралы! Разсмотримъ подробнѣе лишь небольшой хоралъ „Ты, Агнецъ Божій“. Вся поэзія страданій, переданныхъ очень реалистично какофоническимъ соединеніемъ хорала въ канонѣ дуодецимы съ контрапунктомъ, строго проведеннымъ въ остальныхъ трехъ голосахъ, глубоко волнуетъ сердце, и чѣмъ чаще играешь эти нѣсколько тактовъ, тѣмъ сильнѣе начинаешь любить этотъ хоралъ, въ которомъ свѣтится скорбный ликъ Распятаго. Часть этихъ хораловъ дошла до насъ въ двухъ обработкахъ—болѣе ранней и болѣе поздней. Наряду съ хоралами органной книжки мы имѣемъ еще цѣлый рядъ пьесъ Баха аналогичнаго характера, которыя были собраны главнымъ веймарскимъ городскимъ органистомъ І. Г. Вальтеромъ, составителемъ знаменитаго музыкальнаго лексикона и другомъ нашего мастера (которому онъ, впрочемъ, посвящаетъ въ своемъ словарѣ только нѣсколько сухихъ строкъ), а также ученикомъ Баха Кирнбергеромъ (40 томъ полнаго собранія сочиненій; въ изд. Петерса—5, 6, 7 и 9 томъ сочиненій для органа). Въ нихъ органный хоралъ уже переходитъ въ сферу органной прелюдіи. Мастеръ пользуется теперь хоральными темами для фугетты, или фуги и расширяетъ самый хоралъ прибавленіемъ прелюдій, интерлюдій и постлюдій.

47.

Сюда относятся слѣдующіе сборники, составленные самимъ мастеромъ:

2. „Шесть хораловъ разнаго рода для игры на органѣ съ двумя мануалами и педалью“, изданные у Шюблера въ Целле, приблизительно въ 1747 году. Поэтому хоралы эти часто носятъ названіе шюблерскихъ хораловъ. Въ этомъ сборникѣ содержатся исключительно органныя переработки хораловъ, взятыхъ изъ Баховскихъ кантатъ. (Е. Р. № 245, стр. 4; № 246, стр. 16, стр. 33, стр. 72, стр. 76, стр. 84).

3. „Третья часть упражненій для клавира, состоящаяся изъ различныхъ прелюдій на катехизисъ и другихъ пѣснопѣній для органа. Составлено для любителей и особливо для знатоковъ подобнаго рода работъ. Въ изданіи автора“ (1739).

Въ этомъ сборникѣ, какъ и въ послѣдующихъ хоральныя прелюдіи часто переходятъ въ „Fantasia sopra“... какъ пишетъ



ПАМЯТНИКЪ БАХУ ВЪ ЭЙЗЕНАХѢ

(по проекту Карла Адольфа Дондорфа).

мастеръ. Маленькая пѣснь развернулась въ симфоническую поэму, говоря языкомъ современнаго искусства.

4. „Восемнадцать хораловъ разнаго рода для игры на органѣ съ двумя мануалами и педалью“. Въ автографѣ сборника внезапный переходъ къ почерку зятя мастера Альтниколя, свидѣтельствуетъ о тяжкой болѣзни Баха въ послѣдніе годы его жизни.

Большинство пьесъ этого сборника могутъ быть отнесены по своему характеру къ третьей части упражненій для клавира и представляютъ собой новую переработку этихъ хораловъ для печати (3 и 4 у Петерса № 245 и 246)!

Какія богатѣйшія сокровища, еще по сей день не отысканныя, кроются въ этихъ сборникахъ. Въ какую грандіозную, величавую форму разрослась старинная музыка Пахельбеля въ фугѣ на „Magnificat“. Сбылось въ творчествѣ Баха, въ его мягкой и, несмотря на все богатство звука (двойная педаль, пятиголосность), нѣжной хоральной прелюдіи „На рѣкахъ вавилонскихъ“ то, о чемъ могъ лишь мечтать старикъ Рейнкенъ.

Поистинѣ старые мастера воочію увидѣли здѣсь своего Мессію! И какъ тонко Бахъ пользуется различными особенностями техники и традиціонными формами своихъ предшественниковъ, претворяя ихъ въ духѣ своихъ поэтическихъ идей. Въ хоральныхъ прелюдіяхъ Баха нѣтъ на одного контрапункта, написаннаго только ради контрапункта, но зато нѣтъ въ его музыкѣ и той сложнѣйшей комбинаціи, которую мастеръ не рѣшился бы написать, разъ дѣло шло о передачѣ какого-нибудь характернаго момента текста. Каждый хоралъ разрѣшаетъ новую проблему. Даже больше того, на одну и ту же тему Бахъ пишетъ цѣлый рядъ характерныхъ пьесъ, въ зависимости отъ того, какой поэтическій мотивъ текста получаетъ преобладающее значеніе въ музыкальной обработкѣ. Имѣются, напримѣръ, три музыкальныхъ поэмы на текстъ духовнаго пѣснопѣнія „Да придетъ Искупитель народовъ“. Въ первой изъ нихъ богатая колористика хорала въ верхнемъ голосѣ переходитъ въ глубоко трогательное пѣніе и призывъ къ Господу, въ моленіе. Вторая поэма „a due Bassi e Canto fermo“ противоставляетъ мрачному и мало привлекательному пѣнію двухъ басовъ, — „мраку въ язычествѣ“, „сіяніе свѣта истины“ въ небесныхъ высотахъ. Третья, всѣмъ доступная поэма съ „Canto fermo въ педали“ построена на радостной рождественской пѣсни „На радость всѣхъ людей родился нашъ Спаситель“, какъ говорится въ поэтической программѣ прелюдіи. Такія же богатыя музыкальныя идеи даетъ Баху текстъ: „Только Господу въ небесахъ воспоемъ мы хвалу“. Какъ „субъективно“ Бахъ обращался иногда съ народнымъ „canto fermo“, какъ самовластно распоряжался контрапунктической программой, не обращая никакого вниманія на техническія, если можно такъ выразиться конвенансы, показываетъ тотъ эпизодъ въ переработкѣ

этой пѣсни для двухъ мануаловъ органа $^3/_2$ g-dur, гдѣ въ заключительномъ куплетѣ проводится контрастъ между „борьбой“, „миромъ“ и „благоденствіемъ“. Внезапно въ музыку врываются энергично очерченныя фигуры, затѣмъ выступаетъ теноръ съ воинственнымъ речитативомъ... и вдругъ одинъ тактъ adagio для всѣхъ голосовъ органа, несущій вѣсть о мирѣ, данномъ Божьимъ благоволеніемъ. Какъ Бахъ умѣлъ растворять простую мелодію духовной пѣсни въ свободной музыкальной поэмѣ, показываетъ трехголосная фантазія „Іисусе, радость моя“ (E-moll, manualiter). По формѣ своей эта фантазія близка къ французской увертюрѣ: $^4/_4$ часть представляетъ собой фугу съ canto firmo, широко и опредѣленно выступающимъ въ голосахъ. Въ заключительной части ($^3/_8$) Бахъ придаетъ мелодіи свободную и богатую музыкальными образами обработку и въ моментъ высшаго экстаза, прилива нѣжныхъ и ласковыхъ чувствъ, переходитъ отъ трехъ голосовъ къ четыремъ. „О, Агнецъ Божій, Ты Женихъ мой“—для этого текста оказался слишкомъ скуднымъ старинный мотивъ фуги.

48.

Всѣ возможности игры на органѣ, безконечное разнообразіе красокъ находятъ свое примѣненіе въ искусномъ контрапунктѣ и поэтической музыкѣ Баха. Мелодія проводится по всѣмъ голосамъ и часто случается, что сопрано переходитъ къ педали. Мастеръ возвращается къ старой манерѣ („bicinium“) [1], возродившейся теперь, въ инструментальной обработкѣ, къ новой жизни, какъ напримѣръ въ хоральной прелюдіи „Только Господа на небесахъ“ (g-dur $^3/_4$), въ которой имѣется тріо особенно пышнаго рисунка, доходящаго до пятиголосности и даже болѣе того.

Звучность и фактура именно этихъ композицій Баха производятъ въ наши дни впечатлѣніе полнѣйшей сліянности съ характеромъ органа, ибо мы знаемъ, что въ другихъ обработкахъ они далеко не такъ сильно дѣйствуютъ на наше воображеніе. Но даже четырехголосныя хоральныя фантазіи, вродѣ f-dur'ной на тему „Да осѣнитъ насъ Духъ Святой“ (canto fermo въ педали), при правильной регистровкѣ могутъ дать такое богатство краски и движеній, какое не доступно даже современному оркестру [2].

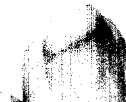
[1]) „Bicinium“ т. е. двухголосное пѣніе. Знаменитое собраніе „Bicinia“: Bicinia gallica, latina, germanica. 2 тома. Wit enberg, G. Rhau, 1545. *(Примѣчаніе переводчика).*

[2]) „Его манера регистровки была до того необыкновенной, что органисты и строители органовъ приходили въ ужасъ, когда видѣли какъ Бахъ обращается съ регистрами. Они были убѣждены, что подобное сочетаніе голосовъ не можетъ звучать красиво и согласно. Но имъ приходилось потомъ еще больше изумляться, когда они убѣждались, что органъ такимъ образомъ звучалъ лучше всего и благодаря искусству

На примѣрѣ „симфонической поэмы“ для органа „О, Агнецъ Божій“ мы хотѣли бы показать, какъ искусно мастеръ умѣлъ пользоваться для подъемовъ постепеннымъ увеличеніемъ количества голосовъ, мануалами и педалью, какъ новыми гармоническими оборотами и разнообразной ритмикой онъ въ состояніи взволновать даже самого пресыщеннаго музыкой слушателя, какъ заядлый врагъ музыкальной программы, съ презрѣніемъ относящійся къ лютеранскимъ сборникамъ хораловъ, подъ вліяніемъ Баха, помимо своей воли принужденъ будетъ взять въ руки этотъ скромный сосудъ глубочайшихъ душевныхъ переживаній. Фантазія написана на тему трехъ стиховъ хорала. На самомъ же дѣлѣ одинъ и тотъ же стихъ повторяется трижды, и только послѣдняя строка его мѣняется каждый разъ, въ связи съ измѣненіемъ душевнаго состоянія художника. „Помилуй насъ, Господи“—„Ниспошли намъ миръ, о Господи“. Все глубже охватываетъ душу религіозный экстазъ при созерцаніи Распятія, и горестный возгласъ „помилуй, Господи“ постепенно переходитъ въ болѣе спокойную мольбу о ниспосланіи мира... нѣтъ, этого, нельзя разсказать словами; даже искусство Дюрера, столь близкое генію Баха, не въ состояніи передать этого въ рисункѣ—это тайна музыки. Но все же нельзя воспринять внутренняго содержанія музыки Баха, не зная словъ текста, съ которыми она такъ нераздѣльно связана. Поэтому намъ въ высшей степени антихудожественнымъ представляется пропускъ текстовъ въ программахъ тѣхъ концертовъ, на которыхъ исполняются эти органныя фантазіи... Текстъ этихъ композицій (которыя должны исполняться въ обстановкѣ, не противорѣчащей ихъ содержанію) слѣдовало бы печатать даже трижды, такъ какъ Бахъ вовсе не писалъ варіацій на опредѣленную тему, а напротивъ того, надъ каждой отдѣльной частью ставилъ названія: versus 1, 2, 3.

Мы знаемъ, какія прекрасныя строки посвятилъ Баховскимъ композиціямъ для органа Робертъ Шуманъ (спеціально хоралу „О, возликуй, душа моя“), и потому для насъ является настоящей загадкой, какимъ образомъ другой великій художникъ, Феликсъ Мендельсонъ, самъ исполнявшій ихъ на органѣ, послѣ знакомства съ музыкальными поэмами Баха на тексты духовныхъ пѣснопѣній, могъ написать свои безсодержательно плоскія „пѣсни безъ словъ“. Что Бахъ вовсе не слѣдовалъ традиціонной манерѣ органистовъ, а писалъ свою музыку „согласно аффекту словъ“, показываетъ его послѣдняя органная молитва, для которой мастеръ взялъ мелодію „Въ часы тяжелой скорби“, чтобы передать въ звукахъ слова другой строфы того-же пѣснопѣнія „Къ престолу Твоему я приступаю нынѣ“, служившихъ ему темой. Въ

Баха получалось нѣчто совершенно новое, небывалое чего они не могли бы добиться своей манерой регистровки“, такъ говоритъ Форкель на стр. 20 своей книги о І. С. Бахѣ. *(Примѣчаніе переводчика).*



этомъ хоралѣ (такъ-же, какъ и въ другихъ своихъ духовныхъ пѣснопѣніяхъ, напр., въ хоралѣ „Господь нашъ всеблагій“) Бахъ изъ несмѣтныхъ богатствъ звука, которыми онъ владѣлъ, беретъ лишь самыя необходимыя для контрапункта и украшенія мелодіи ноты, заимствованныя имъ изъ музыкальнаго текста хорала. Вотъ идеальный образецъ для многихъ современныхъ композиторовъ, руководствуясь которымъ они смогли бы научиться планомѣрно и экономно пользоваться звуковыми массами.

49.

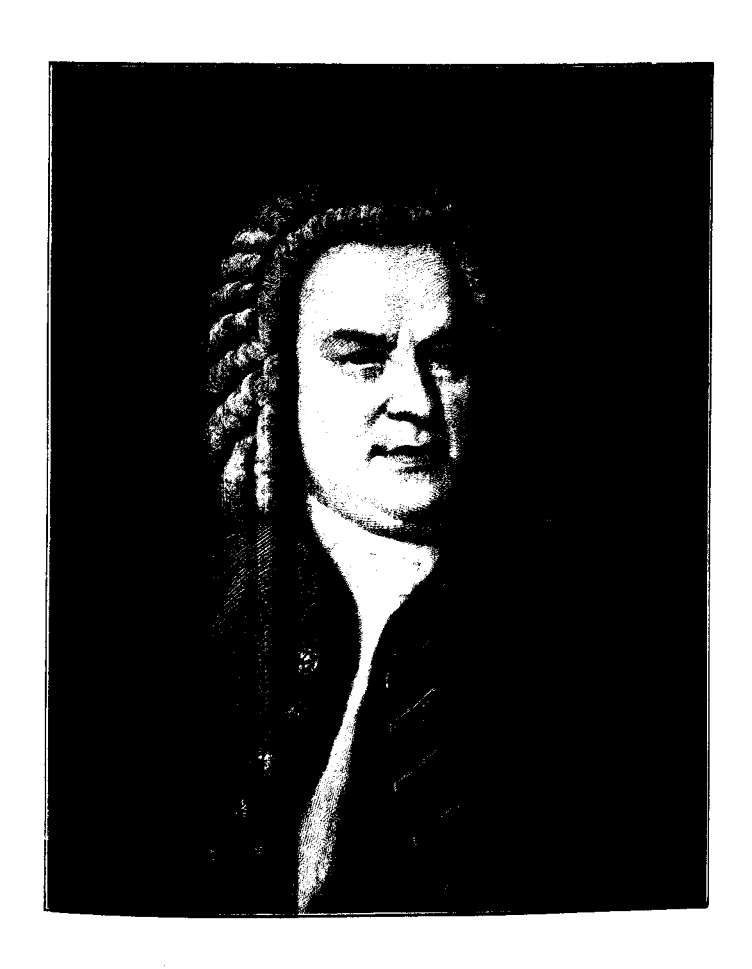
Особенное возвышенное и, вмѣстѣ съ тѣмъ, интимное вліяніе на церковное искусство и жизнь оказали тѣ органныя пьесы, которыя подъ заглавіемъ „Прелюдіи къ катехизису и прочія пѣснопѣнія“ помѣщены были Бахомъ въ его сборникѣ для клавира. Эти пѣснопѣнія, какъ показалъ Спитта, написаны для прославленія догматовъ лютеранства и представляютъ собой даръ Баха церкви, давшей нашему мастеру пріютъ и поддержку въ его творческой работѣ. Все то, чего не можетъ передать человѣческое слово, становится здѣсь, въ звукахъ, живой дѣйствительностью, но произведенія эти еще и понынѣ содержатъ въ себѣ еще много непонятнаго для исполнителей и слушателей.

Въ наши дни церковная догма потеряла свою власть надъ умами человѣчества. Но когда слушаешь музыкальныя поэмы Баха, какъ то невольно подчиняешься, говоря словами Р. Вагнера обаянію „ни съ чѣмъ не сравнимой, творящей живыя чудеса религіозной догмы“. И кто иной, какъ не байрейтскій мудрецъ показалъ намъ, что идеальная сущность догматовъ христіанства не можетъ быть раскрыта ни помощью словъ, ни „хитросплетеніями іезуитской казуистики, ни раціоналистической болтовней“, а только искусствомъ и главнымъ образомъ музыкой, разрѣшающей всѣ противорѣчія между нашими понятіями и ощущеніями. Вспомнимъ мелодіи „Et incarnatus“ или „Benedictus“ какой либо мессы и душу нашу озаритъ эта искупляющая сила музыки.

Эти пѣснопѣнія составляютъ нѣмецкую Kyrie и Gloria. Темой для нихъ служатъ десять заповѣдей Господнихъ: (1—главная часть), Вѣрую (2), Отче нашъ (3), Крещеніе (4), Причастіе (5), Исповѣдь (6).

Отъ всѣхъ 6 номеровъ сохранилось по двѣ обработки (изъ коихъ одна manualiter); Gloria (Trinität) имѣется въ трехъ концепціяхъ, Kyrie, конечно, тройное.

Четырехъ и пятиголосныя обработки Kyrie очень смѣлы, проникнуты духомъ крайняго модернизма и возбуждаютъ глубокое изумленіе своей искусной мотивной работой. Изъ числа различныхъ обработокъ Gloriae мы особенно укажемъ на полнозвучное и широко задуманное тріо въ $^6/_8$ (это пѣснопѣніе на слова „Только Господу на небесахъ“ Бахъ переработалъ всего 13 разъ, не считая апокрифическихъ варіацій на ту же тему).



ЮГ. СЕБ. БАХЪ.

Гравюра Зихлинга по портрету Э. Готтлиба Гаусмана (младшаго) 1775. Оригиналъ находится во владѣніи школы св. Ѳомы въ Лейпцигѣ.

Францъ Листъ назвалъ однажды Баха св. Ѳомой аквинскимъ въ музыкѣ. Эти слова особенно примѣнимы къ разобраннымъ нами композиціямъ: нѣмецкому Credo („Мы вѣруемъ всѣ“), къ глубоко потрясающему причастному стиху Гусса „Іисусе Христе, Спаситель нашъ“, къ залитому кровью Христа, какъ волнами водъ Іордана, „Христе, Господь нашъ“ (крещеніе),—оба съ c. f. въ педали—и къ „Глубокой скорбью“ (исповѣдь) на шесть голосовъ (съ двойной педалью). Шестиголосная „Глубокой скорбью“ представляетъ собой величайшее чудо догматической (если можно такъ выразиться) музыки. Временами кажется, что вся старая музыка для хоровъ a capella, соперничающая въ своемъ величіи съ грандіозными готическими соборами, блѣднѣетъ передъ этой простой пѣсней, исполняемой на маленькомъ органѣ.

Надъ удивительно мягкой и глубокой обработкой мелодіи „Примите святыя заповѣди Господни“, энергично проводимой въ среднихъ голосахъ въ видѣ канона (на пять голосовъ $^6/_4$), хотѣлось бы поставить эпиграфъ: „любовь есть осуществленіе заповѣдей Господнихъ“. Какое то особенное мистическое сіяніе окружаетъ его „Отче нашъ“ ($^3/_4$ — дор.). Музыка эта полна безконечно чарующей силы, которая навсегда овладѣваетъ тѣмъ, предъ кѣмъ хоть одинъ разъ въ жизни раскрылась вся глубина ея религіознаго экстаза. Хоралъ этотъ изливается въ двухъ контрапунктическихъ и богато орнаментированныхъ голосахъ, и ритмически очень отчетливо проводится въ видѣ канона въ другихъ двухъ голосахъ, пятый же голосъ, педаль, совершенно отъ нихъ независимъ. Прихотливая ритмика, глубоко скорбныя хроматика и гармонія, странныя, неожиданныя модуляціи придаютъ этой молитвѣ совершенно интимный характеръ. И только въ полномъ одиночествѣ, когда въ церкви нѣтъ ни одного молящагося, можно найти то единственное настроеніе, при которомъ органъ передаетъ все глубокое содержаніе этого хорала.

50.

И нашъ мастеръ все больше и больше уходилъ въ себя, избѣгая шумныхъ будней музыкальной жизни. Въ своихъ послѣднихъ инструментальныхъ произведеніяхъ онъ дѣлаетъ попытку писать совершенно абстрактную, совершенно независимую отъ характера инструмента, музыку. Онъ ищетъ разрѣшенія глубочайшихъ проблемъ музыки. Этотъ идеальный моментъ, всегда являвшійся для Баха основнымъ стимуломъ творчества, и „поддерживавшій въ немъ душевную бодрость до скончанія дней его“, даетъ намъ право сравнить Баха съ великимъ мыслителемъ Лейбницомъ.

Мы говорили уже о хоральныхъ варіаціяхъ, или партитахъ мастера (названіе партита примѣняется также и къ отдѣльнымъ варіаціямъ) для клавира или органа. Бахъ написалъ десять (считая и тему) партитъ на текстъ „Какихъ путей искать мнѣ, грѣш-

ному", семь на текстъ „Христосъ, Ты свѣточъ истинный" и девять на текстъ „О Боже всеблагій, Боже нашъ". Въ этихъ варіаціяхъ для органа мы видимъ такое же стремленіе къ возвышеннѣйшимъ цѣлямъ искусства, какъ и въ клавирныхъ варіаціяхъ. Особое мѣсто занимаютъ прекрасныя глубоко волнующія, короткія партиты на текстъ „Мы привѣтно склоняемся предъ Тобой, Іисусе всеблагій". Нѣсколько разъ передѣлывалъ мастеръ эти варіаціи и мы можемъ прослѣдить въ нихъ, какъ отъ старой манеры варіированія мелодіи, въ стилѣ Бэма и Букстегуде, Бахъ постепенно переходитъ въ своемъ творчествѣ къ болѣе глубокому индивидуальному толкованію музыкально идейнаго содержанія темы.

Среди послѣднихъ произведеній Баха наше вниманіе приковываютъ „Нѣсколько каноническихъ измѣненій на рождественскую пѣснь: Съ небесной высоты сошелъ Я къ вамъ", въ которыя мастеръ вложилъ изумительно глубокія мысли, вызванныя въ немъ наивно радостной пѣснью. Бахъ прямо начинаетъ съ первой варіаціи, не приводя популярной темы, которую онъ считаетъ достаточно знакомой исполнителю и слушателямъ. Всевозможные каноны служатъ береговыми линіями безпредѣльнаго моря его фантазіи. Въ послѣднихъ варіаціяхъ мелодія проведена въ канонѣ на сексту, терцію, секунду и нону въ противоположномъ движеніи, и въ заключительныхъ трехъ тактахъ „alla stretta" всѣ четыре мелодіи сочетаются въ одно цѣлое, разсыпая богатѣйшую сокровищницу гармоній, попытка овладѣть которыми вызываетъ въ душѣ нашей глубокій трепетъ. Произведеніе это было издано Балтазаромъ Шмидтомъ въ Нюрнбергѣ около 1746 года.

Канонъ играетъ большую роль въ музыкѣ Баха. Мастеръ такъ искусно владѣетъ формой, что она нигдѣ не стѣсняетъ свободнаго выраженія его музыкальныхъ настроеній. И даже въ наиболѣе элементарномъ видѣ канона, за которымъ недаромъ упрочилась репутація музыкальной игрушки, Бахъ раскрываетъ намъ въ своемъ творчествѣ тѣ глубины духа, въ которыхъ свершается органическое единеніе музыкальной — и какъ ни странно—математической фантазіи мастера.

Въ Веймарѣ Бахъ обмѣнялся такой музыкально-технической визитной карточкой со своимъ „свякомъ" Вальтеромъ (это былъ четырехголосный „безконечный" канонъ). Въ благодарность за привѣтственное стихотвореніе какого-то гамбургскаго доктора, нашъ мастеръ отвѣчаетъ очень запутаннымъ канономъ, разрѣшеніе котораго стоило немалыхъ трудовъ даже мѣстнымъ „знатокамъ" музыки.

Чрезвычайно остроумна та комбинація, которая изображена на нотномъ листѣ на портретѣ Баха, принадлежащемъ школѣ св. Ѳомы. Мы видимъ здѣсь тройной канонъ на шесть голосовъ.

Канонъ особенно тщательно разрабатывается Бахомъ въ тѣхъ его произведеніяхъ, которымъ онъ старался придать абстрактный характеръ.

51.

„Изучая его произведенія и сравнивая ихъ съ произведеніями композиторовъ прошлыхъ временъ, а также и съ современной музыкой, мы должны притти къ заключенію, что никто не превзошелъ его въ искусной ученой гармоніи, я хочу сказать въ глубокой разработкѣ своеобразныхъ содержательныхъ и не похожихъ на пошлыя, обыденныя мелодіи, и все же простыхъ и естественныхъ музыкальныхъ мыслей. Я говорю простыхъ и естественныхъ, желая этимъ выразить, что это были такія музыкальныя мысли, которыя нашли бы, благодаря своей основательности, стройности и присущему имъ порядку, полное одобреніе у людей разныхъ странъ".

Слова эти заимствованы нами изъ предисловія къ послѣдней композиціи Баха, написаннаго Ф. В. Марпургомъ († 1795) и могутъ быть примѣнены вообще ко всѣмъ работамъ Баха последняго періода его творчества, тѣсно связаннымъ между собой.

Марпургъ говоритъ о „Музыкальномъ приношеніи" и „Искусствѣ фуги". Это послѣдній грандіознѣйшій памятникъ Баховскаго творчества.... Колоссальная фуга съ тремя темами доведена „только" до 250 тактовъ; третья тема складываетъ (несомнѣнно впервые) изъ отдѣльныхъ нотъ имя удивительной единственной въ своемъ родѣ семьи музыканта. Относительно того мѣста въ которомъ соединяются всѣ три темы Филиппъ Эмануилъ дѣлаетъ слѣдующее замѣчаніе: „Во время написанія этой фуги, гдѣ въ контрасубъектѣ помѣщено имя Бахъ, авторъ ея скончался". Этотъ торсъ былъ включенъ въ „искусство фуги" [1]).

Строго говоря, онъ вовсе не относится сюда, но главная тема фуги по характеру своему вполнѣ подходитъ къ этому произведенію вся музыкальная работа котораго уже не отъ міра сего.

Переходя отъ фугъ темперированнаго клавира къ „музыкальному приношенію" и „искусству фуги", мы какъ будто направляемъ свои шаги отъ паперти храма къ его алтарю, воздвигнутому для религіознаго культа этой формы, которая, по словамъ Матесона, „нашла свою настоящую родину въ Германіи".

Музыкальное приношеніе (Е. P. № 219) было написано на тему, данную мастеру Фридрихомъ Великимъ, и „вполнѣ достойную короля", какъ сказалъ Бахъ, когда онъ игралъ свои импровизаціи въ Потсдамскомъ дворѣ. Приношеніе это печаталось для короля въ отдѣльныхъ, свободно слѣдовавшихъ другъ за другомъ выпускахъ.

Первый выпускъ содержитъ въ себѣ трехголосную фугу (названную Бахомъ Ricercar [2]), двухголосный ракоходный „Canon per-

[1]) Среди попытокъ довести до конца эту композицію Баха, мы отмѣтимъ „Sinfonia Contrapunctica" Ф. Бузони исполненную недавно впервые въ Дортмундѣ. (*Примѣчаніе переводчика*).

[2]) Т. е. свободной по формѣ трехголосной фугой. (*Примѣч. переводчика*).

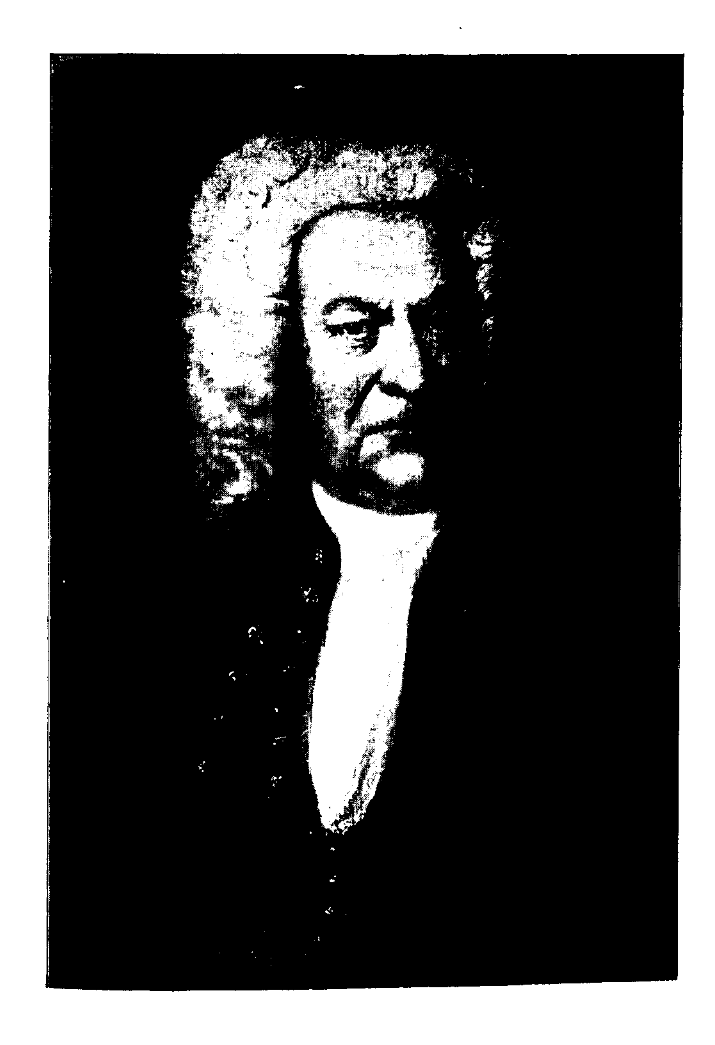
petuus", пять canones diversi на основную тему, которая начиная съ третьяго канона все больше и больше „колорируется". Ей противополагается голосъ, проводимый канонически, такъ что въ концѣ концовъ получается трехголосная композиція. Во второмъ канонѣ оба голоса идутъ въ прямомъ движеніи, а въ третьемъ въ противоположномъ, въ заключеніи имѣется еще Fuga canonica in epidiapente (т. е. такая, въ которой второй голосъ вступаетъ въ квинтѣ).

Второй выпускъ содержитъ въ себѣ шестиголосную фугу, мастерски сдѣланный Ricercar (въ трехголосныхъ канонахъ часто случается, что вопросъ инструмента, присоединяющагося къ чембало, остается открытымъ; для шестиголосной фуги, повидимому, лучше подходитъ органъ, чѣмъ клавиръ). За ней слѣдуютъ еще два канона (у Петерса они помѣчены римскими цыфрами II и III). Въ нихъ Бахъ уже не указываетъ больше вступленія обоихъ голосовъ въ первомъ и трехъ голосовъ во второмъ (четырехголосномъ) канонѣ. „Quaerendo invenietis" говоритъ онъ читателю, музыкальное чутье и знаніе котораго находятъ себѣ всегда новое примѣненіе при изученіи „искусства фуги".

Третій выпускъ, по всей вѣроятности, состоялъ изъ сонаты для чембало, скрипки и флейты, названной мастеромъ „тріо" Основная тема трактуется различными способами и появляется все въ новомъ и новомъ освѣщеніи, благодаря свободному примѣненію художественной техники. Въ двухчастномъ ларго главнымъ образомъ выявляется печальный и грустный характеръ темы; въ фугированномъ аллегро, наряду съ двумя самостоятельными темами, примѣняется въ качествѣ c. f. вся тема, въ оригинальномъ ея видѣ. Въ дивномъ andante (Es-dur) зерно ея разростается въ благоухающее растеніе. Въ этой части, такъ-же, какъ и предыдущей, ясно намѣчается связь съ трехголосной фугой перваго выпуска.

Финальное аллегро въ основной тональности c-moll содержитъ въ себѣ новое видоизмѣненіе темы ($^6/_8$), пріобрѣтающей теперь патетическій оттѣнокъ, и переходитъ въ полную огня фугу. Соната содержитъ, въ видѣ заключительной части, еще „canone perpetuo" для флейты и скрипки. Здѣсь въ разработкѣ темы чисто Баховскаго рисунка примѣшиваются также еще и звуки аккомпанирующаго чембало.

Въ этомъ величественномъ произведеніи, вокругъ темы, данной королемъ, разбросаны безпорядочно цѣлыя груды музыкальныхъ драгоцѣнностей. Бахъ хотѣлъ показать королю художественную мастерскую нѣмецкаго музыканта и въ благодарность за любезный пріемъ въ Берлинѣ преподнести ему рядъ новыхъ пьесъ для его камерныхъ вечеровъ. На нотахъ мы находимъ различныя надписи, въ которыхъ мастеръ въ очень деликатной формѣ высказываетъ свои пожеланія благоденствія Фридриху Великому. Такъ, напримѣръ, надъ увеличеніемъ канонической темы Бахъ ставитъ слѣдующій эпиграфъ: „подобно тому, какъ раз-



ІОГАННЪ СЕБАСТІАНЪ БАХЪ.

Недавно найденный портретъ, принадлежащій профессору Фр. Фольбаху въ Майнцѣ.

ростаются здѣсь ноты, пусть разростется счастіе короля", или далѣе, въ томъ мѣстѣ, гдѣ канонъ все дальше и дальше углубляется въ область новыхъ тональностей: „пусть превознесется слава короля подобно тому, какъ уходятъ здѣсь въ высь модуляціи". Это было послѣднее обращеніе Баха къ внѣшнему міру,— отнынѣ онъ совершенно отвернулся отъ жизни.

52.

Искусство фуги (E. P. № 218) есть высшее достиженіе великаго искусства, храмъ котораго строили въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій безчисленныя музыкальныя школы, разрабатывавшія полифоническую технику христіанскаго церковнаго пѣнія, начиная съ Нидерландовъ и Англіи и кончая Италіей и Испаніей [1]). Но намъ не суждено еще до сихъ поръ взойти на послѣднюю вершину этого искусства, ибо величайшее произведеніе этого стиля только въ недавнее время было очищено отъ искажающихъ неправильностей печати, освобождено отъ гнета ложныхъ традицій. До сихъ поръ оно еще не исполнялось, какъ единое цѣльное въ своей концепціи художественное произведеніе и попрежнему представляетъ собой въ значительной мѣрѣ лишь „музыку для глаза".

Произведеніе это содержитъ 13 фугъ („contrapunctus", 14 же есть только видоизмѣненіе 10) и четыре канона на одну тему. Спитта разбиваетъ фуги на четыре группы, изъ которыхъ каждая ведетъ насъ къ новымъ подъемамъ, къ новымъ вершинамъ. A. (1—4). Всѣ четырехголосныя фуги, третья и четвертая съ темой въ обращеніи. B. (5—7). Тема преобразована мелодически и ритмически и написана въ тѣсномъ сложеніи (№ 5, четырехголосная фуга съ шестиголоснымъ окончаніемъ); тема излагается также въ различныхъ нотныхъ длительностяхъ (№ 6 „in stile francese"—семиголосное окончаніе); тема въ двухъ голосахъ вступаетъ въ уменьшеніи, въ другомъ голосѣ въ нормальномъ видѣ, наконецъ въ четвертомъ голосѣ въ увеличеніи, причемъ мастеръ примѣняетъ одновременно прямое и противоположное движеніе (№ 7—пятиголосное окончаніе). C. (8—11). Здѣсь вводятся контра-темы, съ которыхъ и начинается фуга (8—10). № 8 постепенно разростается и съ появленіемъ главной темы переходитъ въ тройную фугу (на три голоса). № 9 (четырехголосная) представляетъ собой двойную фугу, въ которой контратема противополагается главной темѣ въ дуодецимѣ. Новая

[1]) Искусство фуги является неисчерпаемымъ источникомъ знаній для изучающихъ теорію композиціи. Г. Риманъ написалъ въ 1890 году „анализы къ искусству фуги І. С. Баха" въ трехъ частяхъ. Кромѣ разбора Римана имѣются еще работы Гауптманна, Негели и др., посвященныя этому произведенію Баха, еще не нашедшему должной оцѣнки въ области музыкально-педагогической. *(Примѣчаніе переводчика).*

контра-тема № 10 (въ контрапунктѣ на дециму) задумана въ томъ же духѣ и по содержанію своему имѣетъ много общаго съ прежними. Въ № 11 тема ритмизируется какъ-то странно отрывочно и сочетается съ обѣими темами № 8 (по большей части въ обращеніи). Мы имѣемъ теперь передъ собой четырехголосную тройную фугу съ самой невѣроятной комбинаціей темъ. Но передъ нашими глазами открываются тропинки въ заоблачную высь, гдѣ подъ вѣчными снѣгами бьетъ живой источникъ художественнаго творчества Баха.

Заключительная группа (D) содержитъ попарно двѣ трехголосныя и двѣ четырехголосныя фуги, въ которыхъ голоса могутъ быть даны въ обращеніи, такъ что во второй фугѣ каждой пары голоса первой проводятся въ противоположномъ движеніи. Такой виртуозной техникой не обладалъ до Баха ни одинъ композиторъ, и только немногіе изъ нихъ умѣли влагать въ искусныя контрапунктическія сплетенія выраженіе непосредственнаго чувства. Но у Баха даже самыя рискованныя комбинаціи не являются самоцѣлью, онѣ служатъ лишь выраженіемъ душевныхъ переживаній мастера, далекихъ, впрочемъ, отъ чувствованій средняго человѣка. И если глубоко серіозный тонъ искусства фуги доступенъ не всякому, то грандіозныя фуги послѣдней группы покажутся холодными даже тѣмъ, кто освоился съ суровымъ обликомъ его послѣднихъ композицій. Обѣ трехголосныя фуги были передѣланы мастеромъ (съ прибавленіемъ свободнаго четвертаго голоса) для двухъ клавировъ и напечатаны въ такомъ видѣ вмѣстѣ съ остальными фугами.

Къ фугамъ примыкаютъ еще четыре канона. Всѣ они двухголосны и каждый начинается съ темы въ новой поэтической обработкѣ. Въ первомъ изъ нихъ (c-dur) послѣдующій голосъ вступаетъ въ увеличеніи и противоположномъ движеніи; второй ($^{9}/_{16}$) представляетъ собой простой канонъ въ октаву; третій ($^{12}/_{8}$, c-moll)—канонъ въ терцію (дециму); четвертый, въ квинту, (дуодециму) можетъ быть, подобно второму, превращенъ въ „безконечный" канонъ. Однако всѣ эти каноны занимаютъ лишь второстепенное мѣсто и ни въ коемъ случаѣ не должны нарушать художественной послѣдовательности фугъ.

53.

Бросая общій взглядъ на то, что было сдѣлано Бахомъ въ различныхъ областяхъ инструментальной музыки, мы поражаемся не только многочисленностью его произведеній, но и удивительной разносторонностью его творческой дѣятельности. Во всей исторіи искусства мы не встрѣчаемъ ни одного мастера, который такъ энергично, съ такой мудрой прозорливостью шелъ бы къ избранной цѣли, почерпая силы для своего творчества изъ вѣчно неизсякаемаго источника художественной воспріимчивости, прирожденной каждому истому нѣмцу. Сохраняя національныя

особенности нѣмецкаго искусства, Бахъ шелъ всегда съ открытой душой навстрѣчу музыкѣ чужеземныхъ народовъ. Никогда не довольствуясь тѣмъ, что было имъ уже сдѣлано, постоянно отыскивая новые пути для художественнаго творчества, онъ умѣлъ облекать въ конкретную музыкальную форму самыя глубокія интеллектуальныя прозрѣнія своего генія, и потому его произведенія являются даже въ наши дни источникомъ новыхъ музыкальныхъ идей. Бахъ былъ добрымъ геніемъ всего нѣмецкаго народа. То высшее, что было создано германской націей, ея религіозныя вѣрованія, ея поэзія, въ видѣ лучшей антологіи его времени, сборника духовныхъ пѣснопѣній, даже нѣмецкая драма, наиболѣе прекрасныя произведенія которой были созданы не подъ вліяніемъ италіанской оперы, а родились изъ духа мистеріи, ораторіи, все это отразилось въ его музыкѣ. И національный герой духа былъ также добрымъ геніемъ нѣмецкихъ музыкантовъ. Его произведенія всегда придавали имъ новую бодрость, новыя творческія силы, новое мужество въ борьбѣ за художественные идеалы. Онъ духовный вождь тѣхъ, кто ищетъ новыхъ путей, онъ благословляетъ всѣхъ, кто отдаетъ свои силы на служеніе родному искусству.

Мы, къ сожалѣнію, привыкли за послѣднее время объяснять появленіе генія исторической необходимостью и даже въ творчествѣ „чародѣя" Баха готовы видѣть подтвержденіе этого благодѣтельнаго закона человѣческой культуры. У чуткихъ людей такой филистерскій раціонализмъ можетъ вызвать только улыбку и съ улыбкой на устахъ они отвернутся отъ различныхъ бюстовъ и портретовъ, на которыхъ художники старались смягчить выраженіе желѣзной энергіи на его лицѣ, суровый блескъ его глазъ, чтобы сдѣлать его болѣе „симпатичнымъ" въ глазахъ толпы... Недавно былъ найденъ портретъ мастера [1]) изъ тѣхъ годовъ, когда онъ уже заканчивалъ свой жизненный путь. Этотъ портретъ подтверждаетъ характеристику Баха, которую можно сдѣлать на основаніи другого, нѣсколько, впрочемъ, искаженнаго портрета, находящагося въ школѣ св. Ѳомы, гдѣ мастеръ изображенъ въ болѣе молодые свои годы. Онъ разсказываетъ намъ возвышенную повѣсть о жизненной борьбѣ Іоганна Себастіана Баха — его губы какъ бы шевелятся и говорятъ всему нечестному, двоедушному: „отойди, не прикасайся ко мнѣ". Отвернемся и мы отъ подкрашенныхъ, реконструированныхъ портретовъ и бюстовъ Баха, такъ-же искажающихъ его тѣлесный обликъ, какъ музыкальныя симпатіи новой и старой лейпцигской школы искажали основную сущ-

---

[1]) Портретъ этотъ находится во владѣніи профессора Ф. Фольбаха въ Майнцѣ и по сообщенію владѣльца (см. „Musik" за 1909—10 годъ) размѣры лба, головы совпадаютъ съ данными проф. Гиса, изслѣдовавшаго черепъ, найденный въ Лейпцигѣ, что, такимъ образомъ, подтверждаетъ правильность предположеній лейпцигскаго ученаго и подлинность этого портрета. *(Примѣчаніе переводчика).*

ность его художественныхъ произведеній. Отвернемся отъ нихъ, ибо ни кисть живописца, ни рѣзецъ ваятеля не въ состояніи передать внѣшняго облика геніальнаго человѣка.

И чѣмъ дольше мы будемъ созерцать нашимъ внутреннимъ зрѣніемъ пророческій ликъ нашего мастера, тѣмъ глубже мы поймемъ, что его творчество является живымъ символомъ истиннаго величія нашей родины, что Бахъ былъ однимъ изъ первыхъ представителей объединенной Германіи, въ его времена истерзанной и политически раздробленной.

ВТОРОЙ ТОМЪ.

I. С. Бахъ, какъ вокальный композиторъ.

„Bach, c'est Bach, comme Dieu, c'est Dieu". (!) Hector Berlioz.

„Bach, ce n'est pas un musicien: il est *la musique*". E. Tinel.

Отношеніе Баха къ церкви и народу.

1.

Реформація являлась попыткой претворить, въ духѣ германской расы, христіанскіе идеалы средневѣковья, обезцвѣченные, захватанные ихъ интернаціональными истолкователями, и вдохнуть въ нихъ, такимъ образомъ, новую жизнь. Ни Лютеръ, ни его сподвижники вовсе не стремились къ открытому разрыву съ господствующей церковью, и только властолюбіе папской куріи, ея столкновенія съ притязаніями свѣтскихъ властителей привели къ такъ называемымъ религіознымъ войнамъ. Богослужебные обряды лютеранства, его духовная музыка оставались по прежнему тѣсно связанными со старой церквью, изъ нѣдръ которой вышла молодая община. Вѣдь новое ученіе по существу своему представляло лишь вполнѣ послѣдовательное звено въ исторіи церкви. И только „слишкомъ германское" истолкованіе церковныхъ догмъ помѣшало распространенію такого пониманія лютеранства. Особенно непріязненное отношеніе господствующей церкви вызвало положеніе о всеобщности священства, принятое протестантами.

Характерныя черты германца, его непреклонность, фанатичная преданность правдѣ, доходящая до упрямства, нашли свое яркое воплощеніе въ религіозномъ геніи Лютера и нерѣдко вызывали ощущеніе неудовольствія даже у ближайшихъ его сподвижниковъ. Мы знаемъ, что даже Меланхтонъ жаловался, послѣ смерти отца реформаціи, „на недостойное иго рабства", которое ему приходилось покорно сносить, такъ какъ „Лютеръ часто давалъ волю своему темпераменту, отличавшемуся большой долей нетерпимости". Но только человѣкъ такого душевнаго склада могъ оздоровить христіанскую общину и даже, до извѣстной степени, возродить господствующую церковь къ новой жизни. Однако, въ теченіе двухъ ближайшихъ столѣтій энергичная борьба лютеранской церкви за религіозное обновленіе начинаетъ постепенно ослабѣвать. Правда, ортодоксы настраивались все болѣе и болѣе воинственно, но это было лишь признакомъ ихъ внутренней ограниченности, и истое религіозное чувство стало искать себѣ иныхъ слугъ.

2.

Дѣятельность Іоганна Себастіана Баха протекала въ такую эпоху, когда ортодоксальное лютеранство вело настойчивую борьбу съ новыми теченіями религіозной мысли. Въ рамкахъ установленнаго оффиціальной церковью богослуженія Бахъ стремился осуществить главную задачу своей жизни, созданія „урегулированной во славу Божію церковной музыки". Его творчество коренится въ томъ свободномъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубокомъ христіанскомъ міровоззрѣніи, которое нашло свое выраженіе наиболѣе близкое къ народу, къ жизни, въ реформаторской дѣятельности Лютера. Въ музыкѣ Баха этотъ національный духъ воплотился черезъ два столѣтія въ художественныя формы во всей своей глубинѣ и значительности. Бахъ окружилъ ореоломъ искусства реформаторскую дѣятельность Лютера, онъ облагородилъ человѣческія слабости его одностороннихъ послѣдователей, онъ чутко относился къ новымъ религіознымъ вѣяніямъ, которыя ортодоксальные проповѣдники громили съ церковной каѳедры и всячески старались дискредитировать. Правда, въ борьбѣ піэтистовъ съ правовѣрными послѣдователями Лютера Бахъ выступаетъ рѣшительнымъ сторонникомъ послѣднихъ. Но такое его отношеніе къ нимъ объясняется только тѣмъ, что ортодоксы удѣляли много вниманія развитію церковнаго искусства, къ чему обязывало ихъ господствующее положеніе ортодоксіи, какъ хранительницы обрядовъ. Религія сердца, религія піэтистовъ находила въ душѣ мастера живой откликъ, что показываютъ многія изъ кантатъ. Сухость и трезвость руководителей реформированной общины, напротивъ того, не могли внушить ему, какъ художнику особыхъ симпатій. Даже больше того, Бахъ чувствовалъ вѣроятно, такую же антипатію къ женевскому реформатору, какую проявилъ впослѣдствіи Францъ Листъ. Мы знаемъ, что между лютеранской и католической церковью существовало гораздо болѣе тѣсное общеніе на почвѣ искусства, чѣмъ между послѣдователями Лютера и реформистами, имѣвшими своего фанатичнаго папу въ лицѣ Кальвина, строгаго и неблагодарнаго даже по отношенію къ тѣмъ поэтамъ, которые сочиняли для него тексты и музыку хораловъ. Просматривая библіотеку Баха, оставленную имъ послѣ его смерти, мы легко можемъ прослѣдить, какъ глубоко коренились его религіозныя убѣжденія въ ученіи Лютера.

Среди этихъ книгъ мы находимъ сочиненія Лютера въ двухъ экземплярахъ. Кромѣ нихъ еще его застольныя рѣчи и домашній сборникъ проповѣдей. Рѣшительно всѣ оттѣнки ортодоксіи представлены здѣсь въ видѣ работъ важнѣйшихъ писателей этого направленія: тутъ и страстный полемистъ, виртенбергскій профессоръ Каловіусъ († 1612), назидательныя сочиненія Генриха Мюллера изъ Ростока († 1675), Іоганна Гергардта († 1637 „Schola pietatis"), „Книги объ истомъ христіанствѣ" Іоганна Арнда изъ Целле († 1621), еще и по нынѣ привлекающія наши сердца. Противъ евреевъ онъ вооружился книгой Іог. Миллера: „Іудаизмъ.... подробное изложеніе о невѣріи, слѣпотѣ и безбожіи іудейскаго народа", Гамбургъ 1644, въ борьбѣ съ враждебными искусству дѣятелями реформированной общины нашъ мастеръ находилъ поддержку въ „антикальвинизмѣ" (или „евангелическомъ ученіи христіанства", или „антимеланхоликѣ").

Его безпримѣрное знаніе хоральныхъ текстовъ опиралось на различные сборники, на восьмитомное „лейпцигское собраніе хораловъ Павла Вагнера". Какъ основательно Бахъ изучалъ библію показываетъ одна изъ книгъ его библіотеки, которая, впрочемъ, у богослова нашихъ дней можетъ вызвать, вѣроятно, лишь улыбку на устахъ: „Дорожникъ Священнаго Писанія, сочиненіе Пинтингія, въ которомъ разсказывается о путешествіяхъ всѣхъ священныхъ и почтенныхъ персонъ, изображены всѣ мѣстности, гдѣ они пребывали, а также вычислено время ихъ пребыванія тамъ". Изъ другихъ томовъ его библіотеки укажемъ еще на „исторію іудейскаго народа" Іосифа Флавія.

Съ нѣмецкой мистикой его роднятъ проповѣди страсбургскаго доминиканца Таулера, съ противниками ортодоксовъ— піэтистами сочиненія Спенера и Франке. Какъ глубоко Бахъ интресовался критикой установленій старой церкви явствуетъ изъ „Examen concilii Tridentini", замѣчательнаго четырехтомнаго сочиненія лютеранскаго богослова М. Хемниція († 1586).

Нѣмецкую поэзію онъ изучалъ по сборнику хораловъ. Евангелическая церковная пѣснь обязана своимъ происхожденіемъ народному творчеству. „Она долгое время оставалась тѣмъ единственнымъ родомъ поэзіи, который сохранилъ народный характеръ не только въ отношеніи формы, но и по своему содержанію. И, несмотря на то, что авторами хораловъ являлись исключительно люди ученые, они никогда не переставали быть достояніемъ всѣхъ сословій и классовъ нѣмецкаго народа [1])".

„Gesangbuch" представлялъ собой въ эту эпоху, когда нѣмецкая литература старалась подражать иностраннымъ или античнымъ образцамъ и кичилась своей учено-придворной напыщенной, „часто безсознательно фальшивой" поэзіей, единственный источникъ живого чувства, чистой народности. И только въ лирикѣ Павла Гергардта, Іог. Германа, П. Флеминга, І. Риста зрѣли плоды истаго нѣмецкаго міроощущенія, которому лишь послѣ смерти Іоганна Себастіана Баха суждено было развернуться въ національную школу поэзіи. Намъ становится, въ виду этого, также понятнымъ, почему Бахъ отказался отъ мысли написать оперу, ибо для осуществленія такой художественной

[1]) Koberstein, Gesch. der deutschen Nationalliteratur.

задачи непремѣннымъ условіемъ являлась наличность большаго національнаго эпоса. Но въ своей нѣмецкой духовной музыкѣ Баху часто приходилось искать помощи у современныхъ поэтовъ. Всѣ „мадригальные" тексты для речитативовъ и арій своихъ кантатъ онъ бралъ у профессіональныхъ поэтовъ. Его главными помощниками въ этомъ отношеніи являлись разныя духовныя лица, пользовавшіяся славой поэтовъ, какъ напримѣръ Э. Неймейстеръ, С. Франкъ. Стихи же для текстовъ кантатъ поставлялъ ему лейпцигскій піита X. Ф. Генрици, писавшій подъ псевдонимомъ Пикандеръ. Въ немъ Бахъ нашелъ преданнаго помощника, ни въ чемъ не отступавшаго отъ его указаній.

Быть можетъ многимъ изъ читателей, живущимъ въ нашу эпоху, которая окончательно освободилась отъ церковной зависимости, будетъ казаться, что духовный горизонтъ мастера (имѣвшаго, впрочемъ, какъ извѣстно, серіозныя познанія въ области филологическихъ наукъ) былъ очень ограниченъ (упрекъ, сдѣланный ему въ свое время также и авторомъ „критическаго музыканта" Шейбе). Но надо помнить, что церковь и богословіе времени Баха заключали въ себѣ многіе элементы знанія, получившіе лишь впослѣдствіи самостоятельное развитіе.

3.

Разсматривая инструментальныя композиціи мастера, мы указывали на то, что музыкальная техника, умѣніе индивидуализировать каждый отдѣльный инструментъ доведены у Баха до высшаго совершенства, и, тѣмъ не менѣе, при изученіи его творчества часто кажется, что всѣ эти произведенія являются лишь подготовительной ступенью къ церковной музыкѣ, которая во времена Баха всегда сопровождалась игрой на инструментахъ [1]). Почти всѣ техническія завоеванія въ области инструментальной музыки, всѣ ея характерныя формы нашли свое примѣненіе въ духовныхъ композиціяхъ І. С. Баха. Если, вообще говоря, инструментальная музыка обязана своимъ развитіемъ вокальной и, какъ мы это видимъ на примѣрѣ органнаго хорала, съ ея помощью добилась самостоятельнаго значенія, то благодаря Баху она съ лихвой возвратила весь свой историческій долгъ человѣческому голосу: не только пѣсенныя, но танцовальныя формы перешли отнынѣ въ его владѣніе, и вокальное искусство возродилось къ новой жизни подъ вліяніемъ инструментальной музыки. Инструменты и голосъ вступаютъ на высотахъ искусства во взаимное общеніе, состязаясь другъ съ другомъ. Извѣстная взволнованность, свойственная музыкѣ Баха, совершенно исключаетъ при этомъ безцѣльную игру звуками.

Вокальная музыка Баха гораздо опредѣленнѣе, чѣмъ остальныя его композиціи, раскрываетъ намъ сущность и значеніе его художественнаго творчества. Мы можемъ прослѣдить въ ней всѣ отростки корней ея чисто нѣмецкой основы. Его вокальныя произведенія еще глубже проникаютъ въ душу, еще болѣе убѣдительны, чѣмъ его инструментальныя композиціи, ибо онѣ всѣ проникнуты „аффектомъ словъ". При томъ мастеръ раскрываетъ намъ такое огромное разнообразіе формъ и въ предѣлахъ каждой изъ нихъ такую массу разновидностей, какой не зналъ еще ни одинъ музыкантъ ни до, ни послѣ него.

[1]) Матесонъ въ „искусномъ капельмейстерѣ" (стр. 8) говоритъ:... „пѣніе безъ инструментальнаго сопровожденія совсѣмъ вышло изъ обихода".

4.

Нѣмецкій элементъ искусства Баха коренится—пусть многимъ изъ нашихъ читателей такое утвержденіе покажется даже слишкомъ ученымъ—въ народномъ творчествѣ. Болѣе чутко, чѣмъ кто либо изъ другихъ нашихъ мастеровъ онъ прислушивался къ народнымъ мелодіямъ. Только одного лишь Гайдна можно сравнить въ этомъ отношеніи съ Бахомъ, но, какъ извѣстно, отецъ современной симфоніи бралъ свой свѣтскій „cantus firmus" изъ австрійскаго сборника пѣсенъ, въ которомъ наряду съ характерными нѣмецкими мелодіями встрѣчаются пѣсни всего агломерата народностей, населявшихъ его родину. Причина, почему мы перестали сознательно воспринимать національную основу Баховской музыки заключается въ томъ, что мы не знаемъ уже больше многихъ подлинныхъ нашихъ народныхъ мелодій. Такъ, напримѣръ, нашъ преданный хранитель драгоцѣннѣйшихъ народныхъ мелодій, лютеранскій сборникъ хораловъ, сталъ совершенно чуждъ образованнымъ классамъ общества, и не мало искаженій было внесено въ него въ эпоху раціонализма, когда подлинные народные хоралы были замѣнены благозвучными, т. е. совершенно ничтожными, пустыми религіозными пѣснопѣніями. Бахъ использовалъ въ своей церковной музыкѣ такъ сказать „классическій репертуаръ" нѣмецкаго сборника хораловъ. Но послѣдній вовсе не содержитъ въ себѣ одни только духовныя пѣснопѣнія. Онъ, напротивъ того, охватываетъ всю благородную музыкальную лирику нѣмецкой народной пѣсни. Правда, въ Gesangbuch вошли также и чужія мелодіи отъ старой церкви, но даже въ древнихъ латинскихъ гимнахъ, которые обязаны своимъ происхожденіемъ народной римской лирикѣ, творчеству Горація и другимъ подобнымъ источникамъ и опростившись, принявъ характерную германскую окраску, стали опять близкими народу, содержится много „свѣтскихъ" элементовъ, менѣе, однако-жъ, доступныхъ для нашего

чувства, чѣмъ мелодика итальянскаго духовнаго пѣснопѣнія („Quem pastores") или латинско-нѣмецкаго смѣшаннаго гимна („In dulci jubilo"), за которымъ кроется фигура отечественнаго студента богослова. Но всѣ эти мелодіи, вмѣстѣ взятыя, не могли оказаться достаточными для пропаганды новаго религіознаго міровоззрѣнія реформаціи, а потому въ лютеранскій сборникъ хораловъ были включены еще благородныя и выразительныя „свѣтскія мелодіи".

5.

Нѣсколько сухо, но очень удачно объясняетъ предисловіе одного изъ сборниковъ хораловъ, изданнаго въ 1615 году, почему въ него были включены и свѣтскія мелодіи. „Смотря по тому", такъ говорится въ этомъ предисловіи, „разсказываетъ-ли псаломъ (т. е. духовное пѣснопѣніе написанное на текстъ псалма) о веселыхъ или грустныхъ вещахъ нашъ сборникъ хораловъ содержитъ соотвѣтствующаго рода мелодіи". Какъ хорошо гармонируетъ то основное настроеніе печали, смягченное надеждой на лучшее будущее, которымъ проникнута мелодія старинной нѣмецкой пѣсенки: „О, Инспрукъ, я долженъ покинуть тебя" съ текстомъ духовнаго пѣснопѣнія „О, міръ съ тобой прощаюсь я". Мелодія средневѣковой страшной баллады послужила меланхолической основой для Баховскаго хорала „Прійдите ко мнѣ всѣ труждающіеся и обремененные", а для выраженія скорби объ умирающемъ Спасителѣ въ хоралѣ: „О, кровь святая" Бахъ прямо таки не могъ бы найти лучшей мелодической основы, чѣмъ композицію Г. Л. Гасслера „Я смущенъ душой и дѣва нѣжная тому виной". Тоже самое можно сказать о перенесеніи мелодіи „веселой нѣмецкой пѣсенки" бывшаго пѣвчаго Императорской капеллы въ Вѣнѣ, а впослѣдствіи придворнаго капельмейстера, Якова Регнарта (1574):

Венера, ты и твое дитя,
вы оба слѣпы,
и ослѣпляете тѣхъ,
кто обращается къ вамъ.
Я самъ это узналъ
въ мои младые годы,

на тексты, заимствованные Бахомъ изъ Gesangbuch'а, какъ напримѣръ:

Куда мнѣ обратиться,
бѣжать мнѣ отъ грѣховъ?
гдѣ мнѣ найти спасеніе

или

На Господа я уповаю
въ дни скорби и страха,

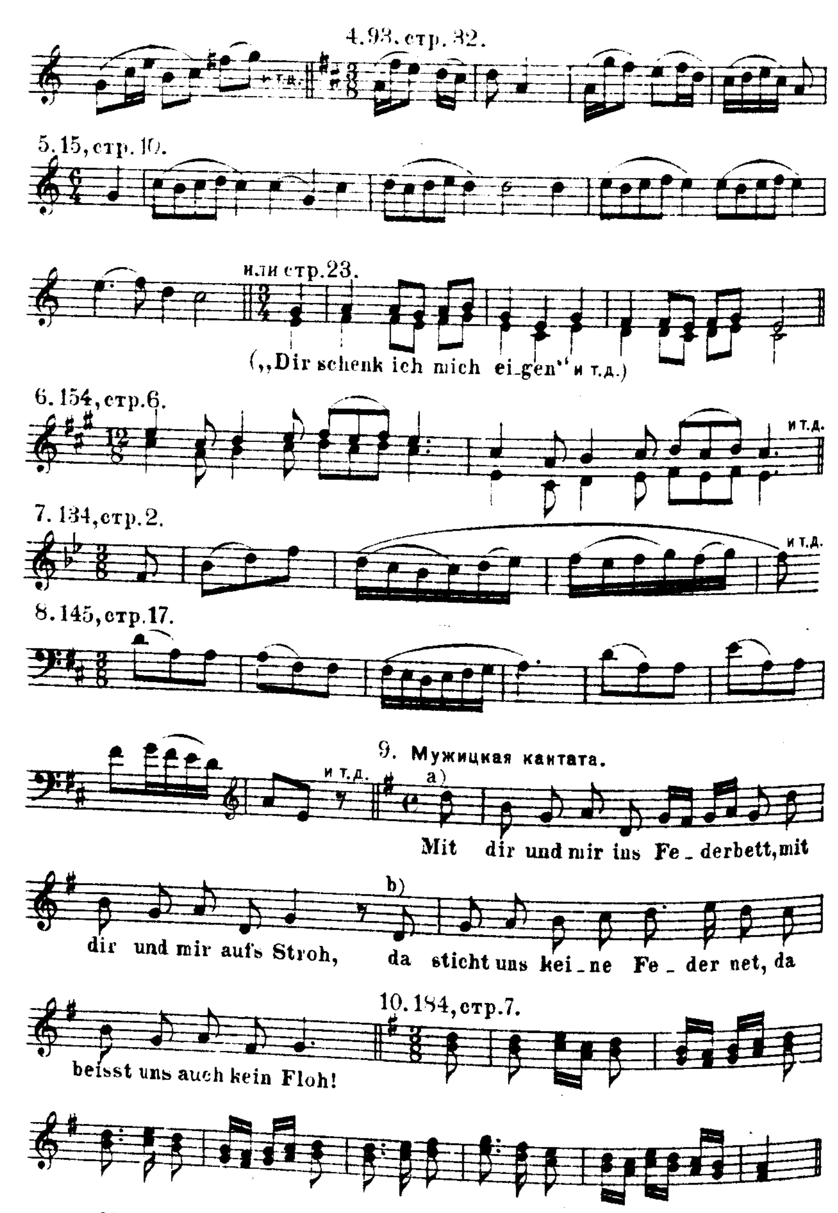
—для этого намъ стоитъ внимательно присмотрѣться, какъ Бахъ истолковываетъ въ многоголосной вокальной или инструментальной обработкѣ народную мелодію, сохраняющую, однако, постоянно свой объективный характеръ, и устанавливаетъ, такимъ образомъ, внутреннюю связь между подлаженнымъ текстомъ и музыкой. Даже иностранныя мелодіи танца находятъ свое примѣненіе въ Gesangbuch'ѣ. Чрезвычайно удачное сочетаніе народной „балетной" мелодіи Гастольди съ текстомъ „Въ тебѣ лишь радость во всѣхъ страданіяхъ о, мой Іисусъ!" послужило образцомъ для всей пѣсенной литературы піэтистовъ, которая въ духѣ „пѣсни пѣсенъ" воспѣваетъ Христа, какъ жениха души. Мы знаемъ ликующій хоралъ Баха, носящій такое названіе, и находимъ въ немъ чрезвычайно тонкую обработку піэтистической мелодіи „прекрасный мой Иммануилъ" (названіе которое ортодоксы сочли нужнымъ замѣнить „любезнымъ Иммануиломъ").

6.

Однако не только нѣмецкій сборникъ хораловъ можетъ служить живымъ свидѣтельствомъ, какъ глубоко творчество Баха коренится въ народной музыкѣ. Мы говорили уже о томъ, какимъ рѣдкимъ знаніемъ свѣтскихъ пѣсенъ и танцевъ обладали члены семьи Баховъ, являвшіеся такими достойными представителями цеха городскихъ музыкантовъ, и что они, даже занимая должности при церквахъ, не переставали сочинять во время съѣздовъ всей семьи Quodlibet'ы, въ которые входили также вольныя по своему содержанію пѣсни. Многія старинныя мелодіи не дошли до насъ, и живая связь съ музыкой прежнихъ дней нами давно утеряна. Но подобно тому, какъ тематика и ритмика Баховскихъ сюитъ наводитъ насъ постоянно на мысль, что первоисточникомъ ихъ была народная пѣснь, такъ и сквозь музыку церковныхъ кантатъ (см. Нотн. прил., I) и даже сквозь

Нотное приложеніе I.





темы H-moll'ной мессы мы слышимъ отчетливо народные мотивы, какъ въ „преображеніи“ Рафаэля или въ тенорѣ старинной мессы. Эти скрытыя мелодіи и понынѣ привлекаютъ сердца хористовъ и помогаютъ имъ преодолѣвать всѣ трудности исполненія. Въ свѣтскихъ кантатахъ такая связь очевидна безъ всякихъ пространныхъ объясненій, и было бы гораздо естественнѣе, изящнѣе, если бы біографы Баха занялись бы изслѣдованіемъ чисто на-

родныхъ элементовъ его музыки, чѣмъ сравненіемъ произведеній лейпцигскаго кантора съ оперетами Оффенбаха [1]). Въ этой области многое для насъ неясно. Въ мужицкой кантатѣ, напримѣръ, можно было бы указать заимствованія изъ народныхъ пѣсенъ, но въ нѣкоторыхъ случаяхъ вопросъ о нихъ оставался открытымъ, и мнѣ лишь недавно удалось, благодаря помощи, оказанной мнѣ супругой одного тюрингенскаго пастора, найти слова къ двумъ мелодіямъ Баха, которыя Спитта не разобравъ текста, ошибочно соединилъ въ одно цѣлое. Пѣснь эта сохранилась еще среди стараго поколѣнія тюрингенцевъ.

Въ діалогѣ между крестьянскимъ парнемъ и Мике вкраплена мелодія оркестра, которая носитъ вполнѣ выраженный народный характеръ. Первая часть ея переработана въ видѣ оркестроваго интермеццо, послѣ импульсивнаго приглашенія парня поцѣловать его. Вторая заканчиваетъ, въ видѣ оркестровой постлюдіи, речитативъ. Мике отказывается подъ предлогомъ того, что новый помѣщикъ можетъ увидѣть ихъ шашни. На это парень убѣжденнымъ тономъ отвѣчаетъ: „О, нашъ хозяинъ не станетъ насъ бранить за это. Онъ самъ не хуже насъ знаетъ, какъ пріятна любовь“. За этими словами слѣдуетъ вторая часть мелодіи, которая соотвѣтственно повышенной любовной температурѣ текста переходитъ изъ g-dur въ a-dur. Сама же пѣснь и понынѣ сохранила свой прежній текстъ. (Нотн. прил. I, 9).

Mit dir und mir ins Federbett,
Mit dir und mir ins Stroh,
Da sticht uns keine Feder net,
Da beisst uns auch kein Floh.

Какъ различно вліяетъ музыка, въ которой оркестръ раскрываетъ намъ тайные помыслы парня, на слушателя, когда онъ знаетъ содержаніе текста.

7.

Все это мы можемъ повторить и относительно многихъ церковныхъ кантатъ мастера. Слушатель, незнакомый съ мелодіей, совершенно самостоятельно отъ вокальной партіи выступающей въ оркестрѣ, и съ ея текстомъ, не въ состояніи уяснить себѣ основного содержанія кантаты. Вліяніе музыки теряетъ для него свою интенсивность и ему будутъ казаться напыщенными такія фразы партитуры, которыя, знающему истое значеніе мелодіи, будутъ совершенно ясны. Въ кантатѣ „Ты истый Боже“, которая придерживается притчи о двухъ слѣпыхъ, обращаю-

[1]) Какъ это сдѣлалъ А. Швейцеръ (I. С. Бахъ. 1908). относительно „кофейной кантаты“.

щихся къ Спасителю, когда Онъ свершаетъ свой путь въ Іерусалимъ, гдѣ ждутъ Его страданія, мы въ оркестровомъ сопровожденіи дуэта встрѣчаемъ мелодію „Христе, Ты агнецъ Божій", рисующую Его обликъ. Или, напримѣръ, речитативъ „Ахъ, вѣра моя такъ слаба" написана надъ басомъ, представляющимъ собой фригійскую мелодію духовной пѣсни „Въ глубокой скорби взываю къ Тебѣ", при повтореніи перенесенную въ болѣе высокую тональность. Въ другомъ мѣстѣ встрѣчается только отрывокъ такой мелодіи.

Даже привыкшій къ Баховской полифоніи слушатель, встрѣчаясь съ подобнаго рода отрывками, часто не знаетъ, какъ истолковать музыку и смыслъ ея, вслѣдствіе незнакомства съ соотвѣтствующимъ текстомъ, остается для него совершенно непонятнымъ. Соединяя, напримѣръ, въ своей рождественской ораторіи Герардовское „О, какъ мнѣ встрѣтить Тебя" съ мелодіей „О, кровь святая" или, приводя, наоборотъ, въ непосредственную связь старинный гимнъ „Да прійдетъ Искупитель народовъ" съ темой „Распни его", Бахъ этимъ затрагиваетъ глубокія тайны церкви, доступныя лишь хорошо посвященнымъ въ нѣмецкое духовное пѣніе [1]). Мы имѣемъ, поэтому, право утверждать, что вся драматическая выразительность Баховской музыки можетъ быть вполнѣ понятной лишь такому любителю музыки, который въ совершенствѣ знаетъ классическій сборникъ хораловъ (отличающійся отъ нашего), библію и притчи. И несомнѣнно, что для „Господина нашего Іисуса", поставленнаго Бахомъ въ центрѣ его искусства, выгоднѣе, чтобы пѣвцы и дирижеры подготовлялись къ разрѣшенію своей художественной задачи изученіемъ хорошихъ старыхъ Gesangbücher и музыкально хорошо обставленнаго лютеранскаго богослуженія, чѣмъ чтеніемъ прогрессивныхъ богословскихъ сочиненій въ духѣ столь популярнаго теперь философа, господина Древса.

Церковная музыка во времена Баха.

8.

Очень поучительнымъ источникомъ для ознакомленія съ церковно правовой основой и рамками, поставленными искусству Баха, является, напримѣръ, „велико-герцогскій саксонскій Вейсенфельзскій сборникъ духовныхъ пѣснопѣній для пользованія

---

[1]) Намъ не удалось уловить этой связи и потому осталось непонятнымъ, въ чемъ авторъ видитъ родство между этими двумя мотивами. *(Примѣчаніе переводчика).*

ими въ герцогской резиденціи, а также и во вновь построенной капеллѣ святой Троицы въ Зондерсгаузенѣ на пользу и радость всякаго.... Вейссенфельзъ 1714".

Онъ даетъ намъ представленіе о тѣхъ требованіяхъ, которыя предъявлялись въ ту эпоху по отношенію къ церковному пѣнію. Въ первой части сборника, интересующей насъ, содержатся:

I. Праздничный и воскресный распорядокъ на цѣлый годъ.
II. Распорядокъ на особые праздничные и апостольскіе дни.
III. Распорядокъ во время воскреснаго Причащенія.
IV. Распорядокъ въ воскресную обѣдню и часы молитвы.
V. Тотъ-же распорядокъ въ будни.
VI. То-же для дней поста, покаянія и молитвы.

Кромѣ того, на выборъ, нѣсколько мелодій съ цыфрованнымъ басомъ, не указанныхъ въ I—VI.

VII. Весь „псалтырь Корн. Бекера [1])".
VIII. „Обыкновенныя духовныя пѣсни и церковныя пѣснопѣнія".

Что касается утренняго богослуженія, то мы находимъ относительно него въ сборникѣ нижеслѣдующія указанія порядка:

1. „Музицирующее" вступленіе [2]).
2. „Поютъ 19 псаломъ Д. Корн. Беккера" [3]).
3. „Музицируютъ миссу: Kyrie eleison" и т. д.
4. „Возглашаютъ передъ алтаремъ: Gloria in excelsis Deo".
5. „Заканчиваютъ миссу: et in terra pax и т. д." [4]).
6. „Пѣніе: Allein Gott in der Höh'" и т. д. [5]).
7. „Коллекта".
8. „Чтеніе посланія къ Римлянамъ XIII, стр. 11—14".
9. „Пѣніе: Nun komm der Heyden Heyland" и т. д.
10. „Чтеніе евангелія отъ Матѳея XXI. 1—9".
11. „Затѣмъ исполняется музыкальная пьеса" [6]).
12. „Слѣдуетъ Символъ вѣры: Wir glauben all" и т. д. [7]).
13. „Во время проповѣди, передъ Отче нашъ поютъ: Herr Jesu Christ dich zu uns wende".
14. „Послѣ проповѣди исполняется музыкальная пьеса".
15. „Потомъ поютъ Herr Christ, der einig Gottes Sohn".
16. „Коллекта и благословленіе".
17. „Въ заключеніи поютъ: Sey Lob und Ehr mit hohem Preiss" и т. д.

На мѣстѣ послѣдняго пѣснопѣнія часто слѣдуетъ „Christe, Du Lamm Gottes", ибо къ ней непосредственно примыкаетъ

---

[1]) Со многими мелодіями Генриха Шюца.
[2]) Музицирующее вступленіе состояло во времена Баха изъ вокальной композиціи (мотета) сопровождаемаго инструментами.
[3]) Исполняется общиной такъ-же, какъ № 9, 12, 13, 15, 17.
[4]) Такъ называемую короткую мессу, Kyrie и Gloria, какія Бахъ писалъ неоднократно.
[5]) Нѣмецкое „Credo".
[6]) Концертирующая духовная музыка, т. е. кантата (1 ч.).
[7]) Нѣмецкое „credo".

Причащеніе, для котораго капелла, въ видѣ вступленія, музицируетъ „sanctus“.

Во время послѣобѣденныхъ богослуженій въ великіе праздники „музицировали по крайней мѣрѣ магнификатъ“, въ первый день, кромѣ того, „рожденіе Христа“ или „исторію о воскресеніи Христовомъ“. Въ третій день, въ послѣобѣденное богослуженіе, совершалась музыкальная вечерня (безъ проповѣди) и, кромѣ магнификата, музыка исполнялась, такимъ образомъ, три раза. Такой же распорядокъ былъ принятъ въ Лейпцигѣ, Веймарѣ и другихъ городахъ.

„Страсти Господни“ исполнялись, повидимому, тогда еще choraliter (т. е. въ видѣ свободныхъ речитативовъ, какъ это дѣлается и понынѣ въ католическихъ церквахъ): въ нашемъ Gesangbuch они приводятся наряду съ мотетами на соотвѣтствующее праздничное богослуженіе. Знакомая намъ „мадригальная“ музыка Страстей входитъ въ обиходъ лейпцигскихъ церквей лишь въ 1721 году и во времена Баха исполнялась на вечерню страстной пятницы. Бахъ „музицировалъ“ въ воскресенье во время предобѣденнаго и послѣобѣденнаго богослуженія поперемѣнно, то въ церкви св. Николая, то въ церкви св. Ѳомы. Его пѣвчіе, воспитанники школы св. Ѳомы, раздѣлялись по воскресеньямъ на четыре хора, чтобы украсить своимъ участіемъ, подъ управленіемъ ученика дирижера (префекта), богослуженіе церкви св. Петра (а также и Іоанна?) и новой церкви. Ко всему этому надо прибавить и будничныя богослуженія.

Мотеты и кантаты исполнялись еще и при похоронахъ и вѣнчаніяхъ, при разнаго рода церковныхъ, школьныхъ и университетскихъ празднествахъ. Кромѣ того мы уже указывали на „Currende“ [1]).

Мы видѣли, что вниманіе и любовь, съ какой Лютеръ относился къ церковной музыкѣ, не только сохранило за ней ту роль, которую она играла въ католическомъ богослуженіи, но и привела ее къ новому расцвѣту, имѣвшему огромное значеніе для дальнѣйшаго развитія самой церкви. Для многихъ образованныхъ людей нашего времени Бахъ, и только Бахъ, является апостоломъ и проповѣдникомъ ученія Христа. И въ дальнѣйшемъ изложеніи нашемъ мы укажемъ, что его искусство находитъ теперь признаніе даже у католическихъ народовъ, особенно тѣхъ, которые родственны намъ по расѣ и что, напримѣръ, Э. Тинель, директоръ Брюссельской консерваторіи, высказалъ даже пожеланіе, чтобы и католическіе церковные композиторы, писавшіе въ послѣднее время исключительно подъ вліяніемъ a capell'наго стиля 16 вѣка и забывшіе завѣты своего великаго мастера Фр. Листа, обратились бы къ принципамъ творчества І. С. Баха. И мы надѣемся, что лютеранская церковь вытравитъ

[1]) См. примѣч. перев. стр. 14.

изъ своего богослуженія черствый „кантональный“ духъ и вновь дастъ мѣсто искусству, слѣдующему идеямъ Баха и Лютера [1]).

9.

Въ приведенномъ выше церковномъ распорядкѣ музыкальной основой служитъ хоралъ старой церкви („Intonation“), сохранившій по большей части латинскій текстъ, и церковная пѣснь на нѣмецкомъ языкѣ. Оба они представляютъ собой истое зерно церковнаго искусства, первый—мотетовъ, послѣдняя—„музыки“ (кантатъ и т. д.).

Старинный латинскій хоралъ и вмѣстѣ съ нимъ искусство хорового пѣнія a capella приходятъ въ 17 вѣкѣ въ полный упадокъ; только нѣмецкія церковныя пѣснопѣнія продолжаютъ нести по прежнему новые плоды въ видѣ концертирующей музыки, и Бахъ доводитъ эту отрасль до высшаго совершенства. Послѣдствіемъ такого упадка хорового пѣнія, которое Матесонъ, въ виду его монотонности, очень мѣтко охарактеризовалъ, какъ „Maladei der Melodie“ (болѣзнь мелодіи). Однако, въ сущности говоря, общинное пѣніе возрождается у Баха въ его „сложныхъ“ хорахъ. Оно нашло въ его произведеніяхъ свои художественно выразительныя формы и господствуетъ, въ видѣ новаго cantus firmus, надъ церковной музыкой.

Но съ другой стороны композитору необходимо было передать въ музыкальной декламаціи, соотвѣтствующей духу времени, текстъ нѣмецкой библіи. Старинное латинское хоральное словопѣніе казалось совершенно непригоднымъ для этой цѣли (что мы наблюдаемъ еще и понынѣ). Въ соотвѣтствіи съ обрядовой стороной лютеранской церкви, Бахъ сохранилъ въ своей церковной музыкѣ многіе элементы латинскаго хорала и переработалъ ихъ по своему (въ псалмахъ, магнификатѣ, sanctus и т. д.), культивируя также и нѣмецкія подражанія этому хоралу (напримѣръ Litanei). Однако, въ общемъ, музыка Баха развилась на почвѣ речитатива, который былъ введенъ въ исторію нѣмецкаго искусства его великимъ предшественникомъ Генрихомъ Шюцемъ.

10.

Этотъ речитативъ былъ созданъ, какъ извѣстно, мастерами возрожденія, искавшими художественныхъ средствъ для передачи античной драмы, и, въ концѣ концовъ, былъ ни чѣмъ инымъ,

[1]) Когда я нѣсколько лѣтъ тому назадъ посѣтилъ швейцарскую церковь во время богослуженія, то нашелъ, что единственнымъ украшеніемъ въ ней служилъ пожарный насосъ, принадлежавшій общинѣ. Ни объ органѣ, ни объ какомъ либо намекѣ на художественныя украшенія не было и помину: среди голыхъ скамей высилась эшафотообразная каѳедра.

какъ возрожденнымъ, на почвѣ современной тональной системы и инструментальной основѣ, старинныйъхораломъ.

Въ речитативъ, который каждая культурная нація видоизмѣняла по своему, Бахъ вдохнулъ новую жизнь, и я беру на себя смѣлость утверждать, что даже Вагнеръ не совершилъ подобнаго музыкальнаго подвига. Разница между обоими геніальными мастерами въ томъ, что у Вагнера живое декламаціонное начало тѣсно связано съ созерцательнымъ лирическимъ элементомъ между тѣмъ, какъ у Баха, которому приходится преодолѣвать элементарныя проблемы формы, они кажутся совершенно разобщенными другъ съ другомъ [1]). Такая обработка речитатива, аріозо и аріи, это умѣніе разграничивать отдѣльные элементы музыкальнаго цѣлаго, которое свойственно Баху еще въ гораздо большей степени, чѣмъ его предшественникамъ (въ области церковной кантаты Тундеру, Бему, Букстегуде), не можетъ быть обойдено молчаніемъ. Особенная чуткость Баха къ музыкальнымъ интонаціямъ рѣчи, его умѣніе не только пра-

[1]) А. Швейцеръ высказываетъ въ своей книгѣ І. С. Бахъ (1908) мысль, что Бахъ, не будучи въ состояніи отдѣлаться отъ италіанскихъ формъ, задержалъ развитіе нѣмецкой музыки, которое привело-бы ее къ тѣмъ высотамъ искусства, куда вознесъ ее въ музыкальной дра-мѣ Рихардъ Вагнеръ. По аналогіи можно было бы заявить, что, если-бъ Бетховенъ не занимался бы разработкой „пустыхъ“ италіанскихъ формъ симфоніи (къ которымъ можно приложить этотъ эпитетъ съ неменьшимъ праромъ, чѣмъ къ речитативу), то музыка въ началѣ XIX вѣка дошла бы до единственно жизнеспособныхъ формъ симфонической поэмы Листа и Р. Штрауса. О, въ чемъ только не повинны злосчастные италіанцы. О, какъ глубоко правы наши сверхъ-вагнеріанцы, полагающіе, что Вагнеръ сдѣ-лалъ для искусства все, что требовалось въ процессѣ его историческаго развитія. Пусть такъ, и я готовъ принять анаѳему, но все же позволю себѣ утверждать, что Р. Вагнеръ, несмотря на всю геніальность его му-зыки, во многихъ чисто декламаціонныхъ мѣстахъ своихъ музыкальныхъ драмъ (напримѣръ, въ двухъ первыхъ актахъ „Валькиріи“) стоитъ ближе къ „пустымъ“ формамъ италіанскаго речитатива чѣмъ Бахъ, который въ своихъ композиціяхъ опирается на лейтъ мотивъ высшаго порядка, а имен-но на мелодію церковныхъ пѣснопѣній. Вѣдь безъ вліянія итальянской формы да-капо аріи, вызывающей къ себѣ такое презрѣніе г. Швейцера, любовная пѣснь Зигмунда быть можетъ никогда бы не была написана. Но да-капо аріи Баха по моему мнѣнію имѣютъ гораздо большее значе-ніе, чѣмъ думаетъ г. Ш. Я отыскиваю въ книгѣ г. Ш. ту страницу, кото-рая посвящена грандіозному речитативу, изображающему въ звукахъ свѣ-топреставленіе, и послѣдующей за ней высоко драматичной аріи баса „Seligster Erquikungstag“ изъ кантаты „Wachet, betet“. Что-жъ я нахожу въ ней. Я вижу только, какъ г. Ш. мечется въ безплодной погонѣ за „мотивами“ и въ то время, когда торжественно дважды приводитъ въ нотахъ „мотивъ замѣшательства“ и пространно говоритъ о „мотивѣ страха“, онъ совершенно не замѣчаетъ, что весь речитативъ построенъ на нѣмецкомъ „Dies irae“ (мелодіи „Es ist gewisslich an der Zeit, dass Gottes Sohn wird kommen“), таинственная и страшная выразительность котораго усугубляется повтореніемъ его на увеличенной квартѣ. Эта ме-лодія служитъ дѣйствительно лейтъ-мотивомъ и въ немъ труба звучитъ подлиннымъ ужасомъ (тѣ-же такты трубы, которые производятъ на Ш. такое сильное впечатлѣніе представляютъ собой на самомъ дѣлѣ простой сигналъ, который былъ бы вполнѣ умѣстенъ даже на маневрахъ). Кромѣ того я нахожу, что Швейцеръ совершенно не понялъ слѣдующей непо-средственно за этимъ аріи. Онъ говоритъ о вступительной аріи послѣд-няго адажіо. На самомъ-же дѣлѣ это неподражаемая да-капо арія съ адажіо въ „главной“ и престо въ „побочной“ части.

вильно и красиво декламировать, но и углублять въ музыкѣ слова текста, является источникомъ дальнѣйшаго развитія музыкальныхъ формъ одно- и многоголоснаго пѣнія.

Музыка и слово въ композиціяхъ Баха.

11.

Рихардъ Вагнеръ говоритъ въ своемъ „искусствѣ будущаго“ (III, 140): „протестантская церковная музыка отличается глубокимъ истолкованіемъ слова, интенсивной обработкой и конкретной передачей текста, и постепенно дошла до высшаго своего достиженія, до музыки Страстей Господнихъ, гдѣ текстъ намѣчаетъ нѣчто большее, чѣмъ общіе контуры настроенія,—пріобрѣтаетъ самостоятельное значеніе, благодаря опредѣленному рисунку драматическаго дѣйствія“. Байрейтскій мастеръ не былъ историкомъ музыки и слыхалъ въ своей жизни, вѣроятно, лишь немногія произведенія лютеранскихъ композиторовъ, но тѣмъ не менѣе онъ съ божественной увѣренностью генія высказываетъ здѣсь положеніе, имѣвшее фундаментальное значеніе для всей исторіографіи лютеранской церковной музыки, изученія творчества Баха [1]), и новѣйшіе изслѣдователи, особенно Андрэ Пирро́ [2]) въ своей замѣчательной книгѣ „L'Esthétique de Jean Sebastian Bach“ (Paris 1907), придерживаются, быть можетъ безсознательно, программы, намѣченной вышеприведенными словами Вагнера.

Пирро́ основываетъ свой анализъ звукотворчества Баха на изученіи произведеній предшественниковъ нашего мастера и разсматриваетъ направленіе мотивовъ (въ непосредственномъ и переносномъ смыслѣ слова), которые очевидно связаны съ текстомъ, ихъ образованіе изъ тональныхъ послѣдовательностей интерваловъ, выражающихъ печаль, скорбь, слезы, благодать, надежду и т. д. Онъ изслѣдуетъ ритмику мотивовъ и показываетъ

[1]) Самое глубокое, геніальное, что написалъ Вагнеръ о Бахѣ, заключается въ его трактатѣ „Was ist deutsch?“ и въ очеркѣ „Бетховенъ“. Въ недавно вышедшей автобіографіи Вагнера (рус. пер. изданіе „Грядущаго Дня“) мы находимъ чрезвычайно интересный разсказъ байрейтскаго мейстера о его посѣщеніи знаменитаго бахіанца Мозевіуса въ Бреславлѣ. Очень характерныя мѣста, показывающія намъ, какъ глубоко Вагнеръ интересовался произведеніями Баха, встрѣчаются въ его перепискѣ съ издателями, опубликованной также недавно (1911) проф. Альтманомъ, гдѣ мы часто встрѣчаемся съ просьбами мастера прислать ему ту, или иную партитуру Баха. *(Примѣчаніе переводчика).*

[1]) Этой работой Швейцеръ пользовался, повидимому, не только, какъ „сырымъ матеріаломъ“.

намъ, что выражаютъ длинные или быстро слѣдующіе другъ за другомъ звуки, ихъ прерывистая, какъ вздохи, смѣна или ихъ слитность; какъ отражается природа въ мотивахъ боязни, смѣха и т. д. Чрезвычано содержательныя страницы Пирро́ посвящаетъ „mélodies simultanées", унисоннымъ мелодіямъ и гармоническому сочетанію голосовъ, созвучію темъ, выразительности диссонансовъ. Онъ разсматриваетъ оркестровый аккомпаниментъ въ связи съ драматическими мотивами, анализируетъ музыкальные образы внутреннихъ и внѣшнихъ явленій, одухотворенныхъ и углубленныхъ ея звуками, онъ разбираетъ вопросъ о зависимости партіи оркестра отъ текста, касается вопроса о томъ, какое значеніе въ отдѣльныхъ случаяхъ имѣетъ инструментальное сопровожденіе. Наконецъ, въ особой главѣ, „la traduction du texte" Пирро́ изслѣдуетъ „реторику" Баха и его „vocabulaire".

Въ дальнѣйшихъ главахъ своей книгѣ Пирро́ подробно говоритъ о формахъ вокальной музыки Баха, о перенесеніи ихъ на различные тексты, о музыкальной выразительности въ его инструментальныхъ композиціяхъ, о программной музыкѣ мастера (высказывая при этомъ много тонкихъ наблюденій), наконецъ онъ устанавливаетъ связь между творчествомъ Баха и старымъ національнымъ и чужеземнымъ искусствомъ звука, и въ заключеніи своей „эстетики" характеризуетъ Баха, какъ пламеннаго проповѣдника, предшественника Бетховена и Вагнера. Таковы основныя черты этой дѣйствительно живой и вполнѣ современной эстетики Баха, столь выгодно отличающейся отъ многочисленныхъ монографій и работъ, посвященныхъ нашему мастеру, и стремящихся представить его простымъ „коллегой" второстепенныхъ композиторовъ, чьи біографіи и даже само ихъ существованіе извѣстно только изъ работъ этихъ прилежныхъ изслѣдователей, или обратить его музыку въ нѣчто вродѣ пьедестала для болѣе доступныхъ толпѣ ораторій Генделя, или же, напротивъ того, объявить его музыку началомъ и концомъ всякаго музыкальнаго творчества. Мы не имѣемъ возможности прослѣдить, въ предѣлахъ нашей книги, подробно развитіе идей въ работѣ Пирро́, но надѣемся, съ своей стороны, внести и новыя данныя въ матеріалъ, собранный французскимъ изслѣдователемъ.

12.

Въ тѣ времена, когда все серіозное искусство находилось въ рукахъ ремесленниковъ, мы наблюдаемъ въ Германіи чрезвычайно интенсивное стремленіе къ художественной дѣятельности. Идеалы nuova musica, перенесенные сюда изъ Италіи вмѣстѣ съ новыми вѣяніями въ области музыкальной драмы, ораторіи, кантаты, всей вообще инструментальной музыки, возносятся отъ дѣтскаго лепета къ законченнѣйшей виртуозности и были использованы съ зажигательнѣйшимъ, подлиннымъ энтузіазмомъ для церкви, театра, для нѣмецкой библіи и сборника духовныхъ пѣснопѣній. Что въ этой борьбѣ новаго и стараго дѣло не могло обойтись безъ экспериментовъ и неудачъ самаго печальнаго свойства, безъ грубаго хвастовства понятно само собой. И капельмейстеры, которые по опредѣленнымъ шаблонамъ сегодня писали для сцены какую либо библейскую исторію, назавтра сочиняли ораторію для церкви. Даже импозантная творческая сила Генделя, посвятившаго свое искусство италіанской оперѣ, проявилась больше во внѣшнихъ пышныхъ формахъ музыки, чѣмъ въ разработкѣ глубокихъ идей и, вслѣдствіе этого, во многихъ отношеніяхъ не могла имѣть рѣшающаго значенія для развитія искусства. И лишь тогда, когда подъ давленіемъ внутренней необходимости Гендель перешелъ къ ораторіи, въ которой его геній нашелъ особенно яркое выраженіе, ему дано было оказать глубокое вліяніе на композиторовъ послѣдующей эпохи, правда, не въ такой мѣрѣ, какъ Іоганну Себастіану Баху, чей творческій духъ еще выявляется въ послѣднихъ опусахъ Бетховена, въ музыкальныхъ драмахъ и въ нашей современной музыкѣ. Бахъ же, будучи, подобно всѣмъ своимъ предшественникамъ, вѣрнымъ сыномъ церкви, оставался въ сторонѣ отъ оперы, которая созрѣла лишь, какъ плодъ романской культуры.

13.

Все то благое, что несло въ себѣ новое искусство и новыя вѣянія въ области музыкальной драмы (которая въ прежніе періоды совершенно не совпадала съ той „италіанской" оперой, отъ которой такъ рѣзко и опредѣленно отмежевывался Рихардъ Вагнеръ) оказало вліяніе на нѣмецкую музыку только благодаря Іоганну Себастіану Баху, и это вліяніе было болѣе значительнымъ, чѣмъ мы его можемъ теперь даже учесть. Бахъ въ своей духовной музыкѣ высказалъ себя драматургомъ въ самомъ глубокомъ смыслѣ этого слова, и его музыка Страстей Господнихъ свидѣтельствуетъ объ этомъ. Волнующій до глубины души крикъ „Варавву", эта вспышка геніальнаго творчества, какая еще никогда до Баха и послѣ него не озаряла искусства, даетъ намъ прозрѣніе въ будущее и бросаетъ лучи свѣта на далекій байрейтскій храмъ. Во времена Баха церковь прежде всего нуждалась въ музыкально живой декламаціи и жизненной передачѣ словъ Священнаго Писанія, въ художественной, соотвѣтствующей духу времени обработкѣ народныхъ пѣсенъ, перешедшихъ въ сборникъ хораловъ. „Если въ оперѣ господствуетъ только веселіе", такъ говоритъ Матесонъ, „то въ церкви все должно быть серіознымъ". Отнынѣ слово, которое въ мотетахъ было послѣднимъ, въ церковной музыкѣ стало „первымъ".

Генрихъ Шюцъ первый ввелъ новый речитативъ и, несмотря на то, что декламація въ его духовныхъ композиціяхъ, строго придерживавшаяся традицій старой церкви, часто кажется сухой и однообразной, все же его произведенія раскрываютъ въ искусствѣ звука пути для новой музыки, и мы видимъ, что здѣсь Бахъ достигъ такого суверенная мастерства въ обращеніи со словомъ и словесной конструкціей нѣмецкаго языка, какимъ владѣлъ лишь Рихардъ Вагнеръ. Магистръ Бирнбаумъ имѣлъ полное право возразить на дерзкую полемику противъ Баха со стороны автора „Критическаго музыканта“ Шейбе за то, что нашъ мастеръ, якобы, совершенно не заботился о „чрезвычайно важномъ“ для музыки искусствѣ слова: „тѣ же преимущества, которыя проистекаютъ отъ согласной обработки музыкальной пьесы и искусной декламаціи были ему до того знакомы, что не только разговоръ съ нимъ на эту тему составлялъ источникъ огромнаго наслажденія, когда онъ касался близкаго соотвѣтствія обоихъ, но мы всегда изумлялись, какъ искусно онъ умѣлъ сочетать музыку и слово въ своихъ произведеніяхъ.

Правда, для углубленія чисто музыкальнаго содержанія въ опредѣленно сложившихся формахъ сольнаго пѣнія, небольшихъ предложеній, взятыхъ изъ текста Библіи, въ хорахъ и т. д., Бахъ принужденъ былъ прибѣгать къ повторенію отдѣльныхъ словъ, какое мы часто встрѣчаемъ въ старинныхъ мотетахъ или новыхъ операхъ съ ихъ аріями и хорами.

14.

Разсмотримъ сначала музыкальную декламацію Баха. Съ точки зрѣнія нашего современнаго взгляда на реторику мы наврядъ ли замѣтимъ въ ней что либо особое (Нотное приложеніе, II, 1). Мастеръ ставитъ удареніе всегда на корнѣ

Нотное приложеніе II.



3. 1, стр. 21.
gött_li _ chen Flammen

4. 1, стр. 21.
kräf _ _ tig_sten Triebe

5. 20, стр. 21.
O Mensch, er_ret _ te dei_ne See_le ent_flieh

6. 181, стр. 8.
Willst du, o Herz, noch har_ter sein?

7. 132, стр. 10.
Wer bist du? wer bist du?

8. 109, стр. 11.
Adagio.
ach Herr, wie lan - - - - ge?

9. 10, стр. 2 и 3.
Сопрано, затѣмъ Альтъ.
Mei _ ne Seel' er_hebt den Her _ ren und
mein Geist freu _ et sich Gottes mei_nes Hei _ lan _ des.

10. 69, стр. 25.
Es dan_ke, Gott, und lo _ be dich das
Das Land bringt Frucht und bes _ sert sich, dein
Volk in gu_ten Ta - - - ten.
Wort ist wohl_ge _ ra - - - ten.
потомъ

въ заключеніи:
und sprecht von Her_zen: A - - men!

Арія: (Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich wohl bedenken
Er als mein Arzt und Wundermann)

11.100, стр.19.

Wird mir nicht Gift ein - schen - ken

Оркестръ 4

für Ar - ze - nei: Gott ist ge - treu

12.45, стр.6.7. Сопрано — Оркестръ. Хоръ. 5 1 NB

was der Herr von dir for dert, näm_lich, näm_lich:

13.63, стр.8.9. Adagio.

und suchet Is - ra - el von der Ge - fan - genschaft und Sklavenket_ten des

Satans zu er_ret - ten и т.д.

14.9, стр.9. Альтъ

der hat g'nug, g'nug für

uns, g'nug für uns all ge - tan.

15.8, стр.19. („Nichts was mir gefällt besitzet die Welt;") затѣмъ

nichts, nichts, nichts, nichts, was mir ge - fällt

16.70, стр 2 Сопрано.

Wa - chet, wachet, wachet, wachet, wa -

- chet be - tet, be - tet и т.д.



слова. Какъ сильна, отчетлива и, вмѣстѣ съ тѣмъ, необычна декламація текста въ хоралѣ „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens". Иногда Бахъ явственно скандируетъ слова (нотн. прим. 2). Удлиняя побочные слоги и облекая ихъ въ мелкія ноты, т. е. растягивая ихъ по сравненію съ тѣмъ, какъ они обыкновенно произносятся, онъ придаетъ имъ, такимъ образомъ, большую отчетливость (3). Иногда удареніе получается, благодаря синкопированному ритму (4), и переложеніе двухдольнаго размѣра на трехдольный создаетъ особенно рельефно выступающее реторическое выраженіе. Всѣ междометія „о", „ахъ" и т. д. отдѣлены у него отъ послѣдующихъ словъ и такимъ образомъ пріобрѣтаютъ дѣйствительно яркую выразительность, между тѣмъ какъ нынѣ въ повседневной рѣчи имъ отводится лишь чисто служебная роль. Точки, запятыя отмѣчены самымъ отчетливымъ образомъ и въ точности учитывается взаимноотношеніе частей предложенія, съ ними связанныхъ. У кого изъ композиторовъ, кромѣ Баха, можно было бы найти болѣе тонкую трактовку вопросительнаго знака, съ соблюденіемъ всѣхъ оттѣнковъ душевныхъ эмоцій, связанныхъ съ вопросомъ? (6, 7, 8). Даже въ старинномъ латинскомъ словопѣніи нашъ мастеръ пользовался этими пріемами декламаціи, придерживаясь одновременно также пріемовъ письма, которые были выработаны для хорала и нѣмецкаго речитатива, напримѣръ въ нѣмецкомъ магнификатѣ съ его четырехголоснымъ хоромъ (9). Такъ же совершенна и согласована съ текстомъ его обработка риѳмы и поэтическаго слова даже тамъ, гдѣ ему приходится слѣдовать за данной мелодіей. Выдвигая въ одномъ мѣстѣ какую либо риѳму или окончаніе строфы, имѣющее особое значеніе въ развитіи текста (въ приведенномъ мною примѣрѣ риѳма сопровождается вступленіемъ трубъ и литавръ), Бахъ въ другомъ старается затушевать ихъ, если они мѣшаютъ смыслу текста. Онъ ставитъ тогда музыкальную цезуру, соотвѣтственно съ требованіями слова (11).

Такъ, напримѣръ, Бахъ выдѣляетъ часто предложенія, имѣющія объясняющій характеръ, подчеркивая отдѣльныя слова, изолируя или же повторяя ихъ, что оживляетъ музыкальную декламацію, когда она вдругъ переходитъ въ болѣе медленный темпъ, и, чтобы еще глубже заставить тотъ или иной мотивъ текста проникнуть въ душу слушателя, выдѣляетъ ихъ съ особой энергіей, обрываетъ его, иногда какъ бы насильно выталкивая его въ своей музыкальной рѣчи. Случается, что онъ начинаетъ слово, повторяя дважды начальный слогъ его, какъ мы это часто дѣлаемъ въ жизни (кантата „In allen meinen Taten", арія для сопрано „so—sobald er mir gebeut").

Мы можемъ прослѣдить, какъ Бахъ постепенно перерабатываетъ музыкально-ритмически сложныя предложенія особенно интенсивной трактовкой словъ текста (причемъ значительную роль играютъ ритмическіе контрасты отдѣльныхъ частей фразы), чтобы такимъ образомъ разъ навсегда запечатлѣть ихъ въ сознаніи слушателя. (Вспомнимъ, напримѣръ, вступительные хоры кантатъ „Wachet, betet, seid bereit allezeit“ und „Brich dem Hungrigen dein Brot“ 16, 17).

15.

Если мы, вообще говоря, не можемъ отдѣлить въ музыкѣ мелодическій моментъ отъ ритмическаго, то въ Баховскихъ композиціяхъ съ ихъ драматически возбужденной музыкальной декламаціей о такой постановкѣ вопроса не можетъ быть даже и рѣчи. Такого рода предположенія были бы умѣстны, если-бъ мы имѣли дѣло съ речитативомъ изъ оперъ или ораторій болѣе поздняго происхожденія, состоящимъ лишь изъ немногихъ ритмическихъ формулъ, которыя даже и нельзя назвать мелодическими. Но мы говоримъ здѣсь о Баховскомъ и до Баховскомъ искусствѣ звука, а эта музыка, особенно у Баха, отличается высшей драматической выразительностью въ передачѣ содержанія текста, носящаго на себѣ печать глубокихъ душевныхъ переживаній.

Даже благочестивыя размышленія проникнуты у Баха такими конкретно описательными элементами, связанными съ текстомъ, что мы и въ этихъ страницахъ чувствуемъ драматическое дѣйствіе музыки. Текстъ кантатъ, какъ извѣстно, находится въ тѣсной связи со словами евангелія, читаемаго по воскресеньямъ въ церкви. Въ этихъ отрывкахъ говорится по большей части о какихъ либо опредѣленныхъ событіяхъ (чудесахъ, творимыхъ Христомъ), и тамъ, гдѣ въ него включены сравненія, или содержатся пророчества, музыка написана настолько образно, что созерцательный текстъ евангелія облекается здѣсь въ драматическую форму. Этому содѣйствовало и то обстоятельство, что поэты, писавшіе для Баха, подъ его вліяніемъ особенно тщательно разрабатывали драматическіе элементы. Даже въ такой „обыденной“ кантатѣ, какъ „Ich hatte viel Bekümmerniss“ нарисована цѣлая душевная драма, и музыка возноситъ насъ изъ сильнѣйшаго отчаянія къ послѣднимъ высотамъ любви, къ Христу. Бахъ облагородилъ, одухотворилъ эти тексты [1]), вызы-

[1]) Невольно вспоминаешь о Моцартовскихъ либретто и о томъ враждебномъ и ироническомъ отношеніи, которое встрѣтили „оперные тексты“ Рихарда Вагнера со стороны историковъ литературы и поэтовъ (!) Мы вовсе не желаемъ ставить на одну высоту съ ними Баховскіе тексты кантатъ, однако хотѣли бы указать на то, что эти тексты такъ же, какъ и въ музыкальной драмѣ Вагнера, должны оцѣниваться съ чисто музыкальной точки зрѣнія. Кромѣ того Бахъ не имѣлъ возможности, по-

вавшіе такъ часто нападки съ точки зрѣнія ихъ литературности, и приблизилъ ихъ къ нашему чувству съ помощью выразительныхъ средствъ своего искусства, въ которомъ онъ примѣнялъ всѣ доступные его времени пріемы художественнаго творчества. Богослуженіе нашихъ дней, наши сборники хораловъ пріобрѣтаютъ все болѣе и болѣе абстрактный характеръ, и взволнованная непосредственнымъ чувствомъ музыка рѣдко находитъ свое примѣненіе въ церкви. Поэтому намъ вполнѣ понятно, что многіе представители такъ называемой духовной музыки, опекаемые и зависимые отъ священнослужителей, которые совершенно чужды искусству и лишены всякаго художественнаго чутья, возмущаются при мысли, что „набожный канторъ“ писалъ проклятую драматическую музыку. И вотъ, произведенія Баха, въ поискахъ за короткими, пріятными для слуха отрывками, перекраиваются, сокращаются, многое признается неудачнымъ или устарѣлымъ. Во времена Баха въ нѣмецкомъ церковномъ искусствѣ пульсировала жизнь и оно съ успѣхомъ соперничало съ оперой. При всемъ идеалистическомъ воодушевленіи, при всемъ глубокомъ проникновеніи въ духъ музыки композиторы не были слишкомъ разборчивы въ выборѣ средствъ художественнаго выраженія для „святаго искусства“. Какъ извѣстно, Бахъ часто посѣщалъ дрезденскую оперу, зналъ Гассе и его жену, о которой ходили самые компрометтирующіе слухи, и гораздо глубже, чѣмъ дрезденскій капельмейстеръ, проникъ въ тайны мистической бездны старой музыкальной драмы. Теоретики же доказывали всѣмъ, кто возмущался введеніемъ легкомысленнаго опернаго стиля въ церковную музыку (къ нимъ принадлежалъ и предшественникъ Баха по должности, Кунау, извѣстный въ свое время „программный“ композиторъ), что по существу все великолѣпіе церковныхъ обрядовъ есть своего рода театральное зрѣлище, въ которомъ священникъ является главнымъ актеромъ, а Матесонъ открылъ даже въ псалмахъ форму рондо и да-капо арію.

16.

Въ ту эпоху композиторы обладали болѣе близкими къ жизни представленіями о музыкальной обработкѣ текста, чѣмъ профессора лейпцигской консерваторіи во времена Рихарда Вагнера. Мы вполнѣ понимаемъ, почему на Морица Гауптмана, Цельтера и другихъ композиторовъ этого благонамѣренно-мѣщан-

добно байрейтскому мастеру, пользоваться великими произведеніями нѣмецкой поэзіи. Напримѣръ, „король поэтовъ“ Готшедъ написалъ для Баха текстъ „траурной оды“, который былъ значительно хуже того, что нашъ мастеръ получилъ отъ простого пастора Неймейстера, писавшаго слова къ его музыкѣ. Поэты, произведенія которыхъ Бахъ лучше всего использовалъ для своего звукотворчества, были поэты Gesangbuch'a.

скаго стиля въ церковной музыкѣ, музыкальная декламація и речитативы Баха производили отталкивающее впечатлѣніе. Цельтеръ даже переработалъ ихъ и создалъ цѣлую новую школу въ исторіи Баховскаго движенія, а Морицъ Гауптманъ говоритъ о речитативахъ Matthäus Passion, „что ему совсѣмъ непонятно это безцѣльное блужданіе въ крайнихъ предѣлахъ голоса, часто совершенно не связанное со словами текста [1])“. Спитта въ данномъ вопросѣ, такъ же, какъ и при разсмотрѣніи вопроса о симфонической поэмѣ, старается найти пути компромисса, утверждая, что выдѣленіемъ абсолютной музыкальной основы мы можемъ сгладить рѣзкіе акценты и смягчить ихъ въ свѣтѣ чистой формы. Очень примитивная книжка геппингскаго кантора Шпера [2]), цитируемая Пирро́, въ которой авторъ, между прочимъ, преподаетъ указанія, „какъ слѣдуетъ писать музыкальныя пьесы“ и рекомендуетъ композиторамъ не отступать отъ слѣдующихъ правилъ, еще и понынѣ, не утерявшихъ своего значенія: „Пусть онъ внимательно разсмотритъ текстъ, который хочетъ переложить на музыку и всѣ слова, вызывающія размышленія, вродѣ краткій, долгій, высокій, низкій, небо, земля, бѣгать, стоять, говорить, молчать, возвращаться, плакать, рыдать, быть веселымъ, вѣчный, безконечный, великолѣпный, ничтожный, одинъ, два, три, всѣ, во вѣки вѣковъ, аминь, аллилуія, и снабдитъ ихъ соотвѣтствующими нотами“. Матесонъ (въ своемъ „искусномъ капельмейстерѣ“) указываетъ на тѣ душевныя эмоціи, которыя господствуютъ въ церковныхъ текстахъ и пѣснопѣніяхъ, а именно „возвышенная радость... трогательная печаль, глубокая тоска, страстное желаніе, священный трепетъ“ и т. д. и требуетъ, чтобы композиторъ „зналъ аффектъ словъ и сообразно съ этимъ сочинялъ свою музыку, не приглашая, напримѣръ, слушателей плакать тогда, когда они должны быть веселы, или стараться разсмѣшить кого либо изъ нихъ, когда его сердце подавлено скорбью. Но, къ сожалѣнію, наши органисты никогда не отличались особой силой воображенія и играютъ упорно то, что выучили наизусть въ дни своей юности, совершенно не заботясь, подходитъ ли ихъ музыка или нѣтъ къ содержанію богослужебнаго текста“.

Такого рода „эстетика“ была во времена Баха обязательна для всякаго композитора, и нашъ мастеръ руководился ею такъ же, какъ и его предшественники и современники. Мы находимъ у него съ одной стороны реалистическую музыкальную передачу чисто внѣшнихъ явленій, съ другой отчетливое выраженіе физическихъ или душевныхъ состояній, и музыка его выражаетъ не только разные внѣшніе и внутренніе моменты

---

[1]) Ср. прекрасную статью Heuss'a: „Bachs Recitativbehandlung“ въ Bach Jahrbuch 1904.

[2]) „Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst“. Ulm. 1687.

текста, но и тѣ мотивы его, которые скрыты за словомъ, особенно въ речитативѣ и мелодіи сольнаго и хорового пѣнія. Такими художественными воззрѣніями были проникнуты вся гармонія и контрапунктъ его звукотвореній. Они господствуютъ надъ его оркестромъ, выдѣляя его какъ самостоятельный факторъ, оно же проявляется въ выборѣ тональности и формы произведенія. *Церковная мелодія,* это объективное выраженіе поэтическихъ идей, подчиняется въ его твореніяхъ субъективной художественной переработкѣ, которая, однако-жъ, только усиливаетъ ея церковно символическое значеніе. Но самый декламаціонный характеръ ея, который возбуждаетъ наше удивленіе въ речитативѣ, аріи, хоровомъ пѣніи и оркестрѣ, строго ограниченъ здѣсь, такъ какъ мастеру приходится слѣдовать уже предуказанному въ общихъ чертахъ мелодіи и ритму. Прежде, чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію Баховской передачи текста мы желали бы освѣтить вопросъ, уже разработанный Бахомъ, о новомъ церковномъ cantus firmus.

17.

Мы называемъ *церковной пѣснью,* народную мелодію, по большей части хоралъ, подъ которымъ, строго говоря, понимаютъ латинское ритуальное словопѣніе старой церкви. Старые мастера а-капельнаго стиля пользовались мелодическими отрывками хорала, въ видѣ c. f. мессъ и мотетовъ, и впослѣдствіи такимъ же образомъ была переработана евангелическая церковная пѣснь въ хоральныхъ композиціяхъ. Въ виду этого были приняты названія „лютеранскій“ и „католическій“ хоралъ. Но было большой ошибкой подводить подъ одну и ту же номенклатуру двѣ различныя вещи. Ибо латинскій хоралъ не имѣетъ, подобно нашей церковной пѣсни, текста съ строго опредѣленной метрикой и ритмически связанной со словомъ мелодіи. Между ними существуетъ такая же разница, какъ между championship оперным...



тельное, богатое, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, простое пѣніе бейронскихъ бенедиктинцевъ. Оно не имѣетъ ничего общаго съ тѣми дикими, ослиными криками, съ какими—по характерному выраженію Лютера — исполнялись хоралы. Однако протестанты, въ теченіе 18 и 19 столѣтія старались придать своимъ однообразнымъ пѣніемъ особую торжественность духовной музыкѣ, и еще понынѣ во многихъ церквахъ сѣверной Германіи можно услышать такое „блеяніе", безразличное, исполненіе одного слога за другимъ, которое совершенно искажаетъ характеръ евангелической церковной пѣсни, впечатляющей именно благодаря своей ритмической мощи и разнообразію. Для отдыха въ концѣ каждой фразы ставится длинное фермато, и иногда только для развлеченія общины органистъ играетъ веселую или печальную каденцію. Такимъ образомъ лютеранскій хоралъ обратился въ началѣ 19 столѣтія въ „торжественное, благочестивое" духовное пѣснопѣніе, боязливо отгораживаемое отъ народной пѣсни. Онъ отказался отъ всѣхъ соблазновъ свѣтской музыки, отъ соблюденія такта, разнообразной длительности нотъ. Ритмическія подраздѣленія признаются излишними, гармоніи приводятся въ сборникѣ хораловъ къ ряду совершенно одинаковыхъ основныхъ нотъ. „Хоральное пѣніе должно двигаться медленно, при чемъ каждый отдѣльный слогъ долженъ растягиваться такимъ образомъ, чтобы ритмическая длительность нотъ не была бы въ точности отграничена одна отъ другой", такъ пишетъ въ универсальномъ лексиконѣ искусства звука д-ръ Шиллингъ (1835).

Эта манера исполненія хораловъ, вымирающая нынѣ (несмотря на саксонскіе и прусскіе хоры [1]), все же настолько крѣпко укоренилась въ пониманіи церковнаго стиля у многихъ музыкантовъ, что дирижеры часто примѣняютъ ее при передачѣ Баховской музыки Страстей. Мы считаемъ необходимымъ разсмотрѣть подробно отношеніе мастера къ его c. f., чтобы показать, что звукотворчество Баха не можетъ послужить оправданіемъ для подобнаго рода музыкальныхъ абсурдовъ и безвкусицы.

18.

Въ общихъ чертахъ можно сказать, что старинная народная пѣснь, которой суждено было съ теченіемъ времени продѣлать всѣ „моды" и уступить мѣсто новой „благозвучной" аріи, съ эпохи тридцатилѣтней войны стала чужда народу, лишенному тогда возможности собираться въ церкви, и была замѣнена „дѣтскими гимнами", какъ назвалъ ихъ Винтерфельдъ.

[1]) Которые, правда, на дѣлѣ, часто вмѣсто благолѣпнаго пѣнія устроиваютъ своего рода состязанія на скорость, чтобы такимъ образомъ не отстать отъ современнаго толкованія церковной музыки. Точно быстрое пѣніе равнозначуще съ ритмическимъ пѣніемъ!

Возвращеніе къ живой народной пѣснѣ становится слишкомъ труднымъ, особенно для органистовъ. И легко понять, что старинное „полиритмическое" народное пѣніе, при настоящемъ печальномъ состояніи вялой, апатичной, духовной музыки, уже не можетъ больше войти въ церковный обиходъ, ибо оно такъ же мало походитъ на господствующую теперь манеру хоральнаго пѣнія, какъ танцы салоннаго танцора по ритмикѣ своей напоминаютъ движенія баварскаго или штирійскаго крестьянина, который, въ зависимости отъ четнаго или нечетнаго размѣра музыки, мгновенно мѣняетъ со своей дѣвушкой соотвѣтствующую форму танца. Но такія полиритмическія формы свойственны лишь небольшой части пѣсенъ, остальныя, идущія въ простомъ четномъ или нечетномъ размѣрѣ, могутъ стать опять популярными, когда народъ вновь полюбитъ пѣніе. Итакъ, никакихъ ферматъ, а вмѣсто нихъ ритмически опредѣленныя нотныя длительности и паузы, пѣніе безъ остановокъ (какъ, напримѣръ въ „Wacht am Rhein"), затѣмъ живой трехдольный ритмъ, наряду съ двухдольнымъ, оба съ многочисленными ритмическими варіантами, которые были внесены въ нихъ композиторами, сумѣвшими уловить народный напѣвъ. И въ разрѣшеніи этой проблемы церковной музыки намъ можетъ помочь тотъ мастеръ, который никогда не старался исправлять народныхъ мелодій, который, соотвѣтственно съ содержаніемъ, бралъ ихъ въ такомъ видѣ, въ какомъ они обыкновенно пѣлись въ Лейпцигѣ или Веймарѣ, который, несмотря на все глубокомысліе гармоническихъ оборотовъ въ своихъ четырехголосныхъ „хоралахъ", давалъ живое движеніе голосовъ, который, наконецъ, примѣнялъ эту богатую ритмическую шкалу въ своихъ кантатахъ не только ради „аффекта" словъ, но и ради различныхъ настроеній радости, печали и т. д., а также и въ связи съ характеромъ церковныхъ празднествъ, который въ своей „урегулированной во славу Божію" церковной музыкѣ старался придать ей такой характеръ, чтобы община не заснула бы совсѣмъ изъ за слишкомъ большой торжественности исполненія.

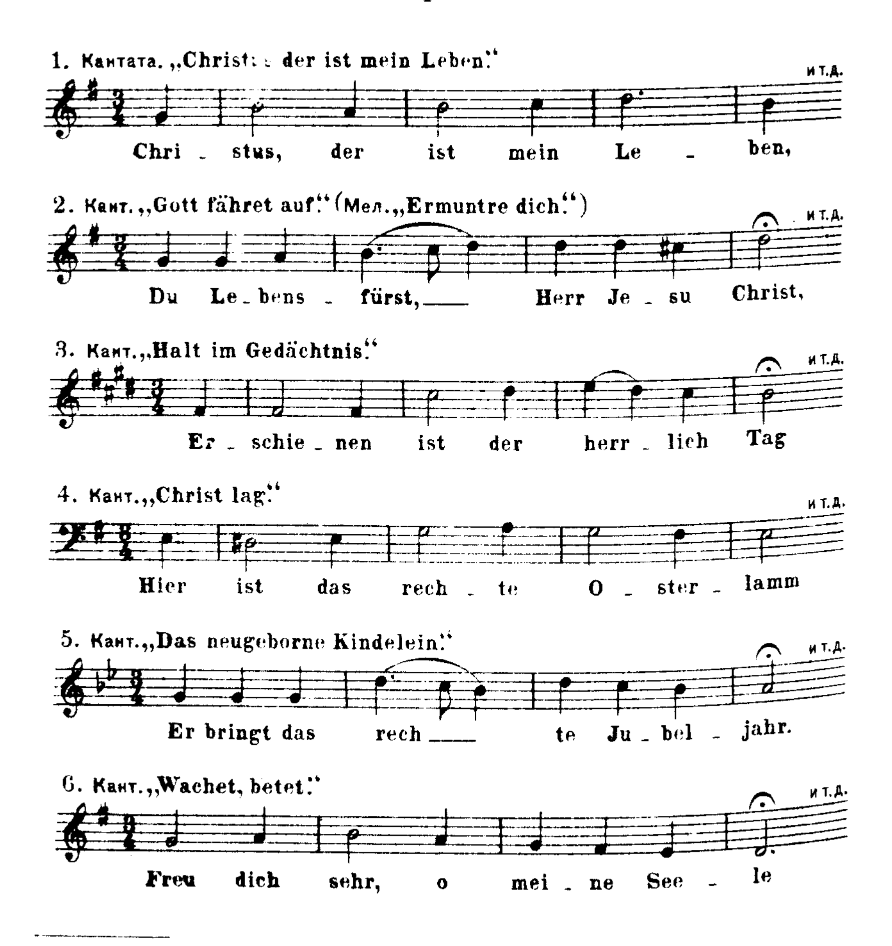
19.

Итакъ:

1. Баху совершенно чужды остановки въ концѣ каждой строфы простой пѣсни. Фермата обозначаетъ у него лишь конецъ строки и цезуру для перемѣны дыханія. Въ маленькихъ фигурированныхъ „органныхъ хоралахъ" аккомпанирующіе голоса движутся совершенно спокойно впередъ, такъ что, несмотря на фермату, здѣсь невозможно выдержать заключительной ноты (ср. „Alle Menschen" въ „органномъ сборникѣ"). Тамъ же, гдѣ Бахъ перелагаетъ такую мелодію ради нея самой на четыре голоса, фермата тоже имѣетъ только смыслъ цезуры. Онъ

даже часто совсѣмъ не ставитъ ея [1]), какъ напримѣръ въ „Lobe den Herren“ (кантата „Selig ist der Mann“). Исключенія мыслимы только въ тѣхъ случаяхъ, когда мелодія, согласно церковной традиціи, предписываетъ (конечно, точно указанную) остановку въ пѣніи. Напримѣръ, въ кантатѣ „Christus, der ist mein Leben“ народный характеръ заключительнаго хорала „Weil du vom Tod“ совершенно искажается при монотонномъ и непрерывномъ движеніи четырехъ-четвертнаго ритма. Въ этомъ хоралѣ, въ первоначальномъ его видѣ, каждая заключительная нота отдѣльной строчки вдвое длиннѣе остальныхъ и за ней слѣдуетъ четверть паузы.

Нотное приложеніе III.



[1]) Въ 6 рукописныхъ кантатахъ Фаша (изъ Цербста † 1758) я также не нашелъ ферматъ въ хоралахъ.

7. Кант. „Herr Gott, dich loben.“

и т.д.

Da - rum wir bil - lig lo - ben dich

8. Кант. „Ich elender Mensch.“

(въ оркестрѣ)

и т.д.

Herr Je - su Christ, du höchstes Gut.

9. Кант. „Ach, Herr mich armen Sünder.“
Мел. „Herzlich tut mich verlangen.“

и т.д.

Ach, Herr, mich ar - men Sün - der

10. Кант. „Jesu, nun sei gepreiset.“

и т.д.

Dein ist al - lein die Eh - re, dein ist al - lein der Ruhm.

затѣмъ

и т.д.

Solchs sin - get heut ohn Scher - zen die christgläu - bi - ge Schar.

11. Кант. „Selig ist der Mann.“ (Мел. „Lobe den Herren, den.“)

Rich - te dich, Lieb - ste, nach mei - nem Ge -

и т.д.

fal - len und gläu - be

12. Кант. „Liebster Immanuel.“

и т.д.

Drum fahrt nur im - mer - hin, ihr Ei - tel - kei - ten.

13. Кант. „Meinen Jesum.“

и т.д.

Mei - nen Je - sum lass ich nicht.

14. Кант. „Mache dich mein Geist.“
(Мел. „Straf mich nicht in deinem Zorn.“)

и т.д.

Ma - che dich, mein Geist, be - reit

15. Кант. „Wer Dank opfert.“ (Мел. „Nun lob.“)

и т.д.

Wie sich ein Vat'r er - bar - met

16. Кант. „Schau, lieber Gott.“ (Мел. „O Jesu Christ.“) и т. д.

Drum will ich, weil ich le - be noch

17. Кант. „Christus der ist.“ и т. д.

Va - let will ich dir ge - ben, du ar - ge

18. Кант. „Der Himmel lacht.“ (Арія для сопрано; Оркестръ.) и т. д.

(Wenn mein Stünd - lein vor - han - den ist.)

19. Кант. „Herz und Mund.“ (Мел. „Werde munter.“) и т. д.

Wohl mir, dass ich Je - sum lie - be

20. Рождественская ораторія, I. Кант. (Мел. „Gelobet seist du.“) и т. д.

Er ist auf Er - den kom - men arm.

21. Хоралы (Сборникъ Ф. Э. Баха) и т. д.

Heut tri - um - phi - ret Got - tes Sohn.

22. Кант. „Gott der Herr.“ (Мел. „Wach auf, mein Herz.“) и т. д.

Er - halt uns in der Wahr - heit

23. Изъ 3 Кантатъ „Was Gott tut.“

№ 1. и т. д.

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan

№ 2. и т. д.

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan

№ 3. и т. д.

Was Gott tut, das ist wohl - getan, es bleibt gerecht sein Wil - le

24. Кант. „O Ewigkeit.“ (Діалогъ) и т. д.

Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt

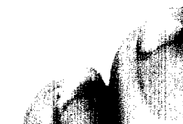
Если Бахъ часто и перерабатываетъ мелодіи въ своихъ хорахъ построчно, подобно стариннымъ композиторамъ мотетовъ, то изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что онъ примѣняетъ ферматы, о которыхъ мы говорили выше. Соотвѣтственно съ этимъ мы должны избѣгать въ часто повторяющейся мелодіи Matthäus Passion „O, Haupt voll Blut und Wunden“ излишнихъ остановокъ и стараться исполнять ее слитно, какъ пѣснь.

2. Бахъ передаетъ народную мелодію въ живой, свѣжей ритмикѣ даже тогда, когда община не принимаетъ участія въ исполненіи четырехголосныхъ хораловъ. Въ духѣ старой народной пѣсни онъ примѣняетъ также оживленный трехдольный тактъ, быть можетъ для усиленія драматической выразительности музыки, или въ силу закона контрастовъ. Во многихъ случаяхъ Бахъ даже выходитъ изъ сферы своей компетенціи и облекаетъ рядъ гравитетно движущихся церковныхъ мелодій въ краснощекую ритмику, излюбленную дѣтскими пѣсенками („Gelobet seist du“ въ рождественской ораторіи I „Valet will ich dir geben“ [1]) кантаты „Christus, der ist mein Leben“).

3. Въ музыкѣ Баха мѣстами сохранилась еще старая полиритмическая основа (ср. „Freu' dich sehr, o meine Seele“ въ кантатѣ „Wachet, betet“, мелодія которой начинается здѣсь въ трехдольномъ ритмѣ или „Herzlich tut mich verlangen“—у Баха „O, Haupt voll Blut und Wunden“—кантата „Ach Herr, mich armen Sünder“ въ оркестрѣ и хоровомъ басу, которымъ противоставляется первая строка, въ видѣ фигурированнаго мотива).

4. Мы можемъ изучить по музыкѣ Баха тѣ варіанты церковныхъ мелодій, которые были въ ходу въ его время. Въ трехъ кантатахъ на текстъ „Was mein Gott will“ (Нотное приложеніе III, 23) мы находимъ церковную мелодію въ трехъ различныхъ видахъ. Въ № 2 она написана въ первоначальной ея формѣ, въ № 1 выступаетъ часто примѣнявшійся въ то время трехдольный тактъ и въ № 3 мы встрѣчаемся съ очень некрасивымъ измѣненіемъ мелодіи, заключающемся въ скачкѣ на кварту e^2 вверхъ, вслѣдствіе чего сводится на нѣтъ то впечатлѣніе, которое производитъ вступленіе голоса во второй строкѣ. Въ нотномъ приложеніи III мы даемъ обзоръ различныхъ Баховскихъ формъ, которыя часто представляютъ собой отрицаніе первоначальной акцентированной формы. Мы видимъ также, что Бахъ въ извѣстныхъ случаяхъ прибѣгаетъ къ первоисточнику мелодіи („Es ist genug“ съ dis въ первой строкѣ и эхо въ послѣдней). Въ кантатѣ „Wer weiss, wie nahe“ въ заключительномъ хоралѣ содержится, безъ всякихъ измѣненій, мелодія „Welt ade“ Іоганна Розенмюллера въ его оригинальной обработкѣ.

[1]) Къ удивленію мы находимъ въ клавираусцугѣ кантатъ, столь цѣнномъ во многихъ отношеніяхъ надпись. „Lento“. Быть можетъ это было сдѣлано для того, чтобы сблизить Баховскую оживленную радость съ благолѣпіемъ прусскаго церковнаго пѣнія?



5. Въ обработкѣ же старыхъ латинскихъ хораловъ, къ которымъ былъ приспособленъ нѣмецкій текстъ, Бахъ примѣняетъ, подобно прежнимъ мастерамъ, одинаково длинныя ноты (ср. гобои и трубу въ дуэтѣ кантаты „Mein Seel' erhebt"—„Suscepit" магнификата) или же, напротивъ того, несмотря на необходимость слѣдовать строго опредѣленному размѣру въ хорѣ и оркестрѣ, старается писать свою декламацію, какъ словопѣніе (ср. псалмъ въ хоровой обработкѣ—сопрано и альтъ 1 части одноименной кантаты).

Хотя нашъ мастеръ связанъ въ смыслѣ декламаціи опредѣленной церковной мелодіей мы все же будемъ въ дальнѣйшемъ имѣть случай указать на тѣ средства, которыми онъ пользуется, чтобы найти формы выраженія для своихъ субъективныхъ ощущеній.

20.

Возвратимся къ разсмотрѣнію Баховской манеры письма. Слово и связанныя съ нимъ представленія передаются во внѣшней звуковой и гармонической концепціи пѣнія и оркестра. Раньше всего, слѣдовательно, въ *мелодіи,* состоящей изъ послѣдовательности звуковъ и ритма. Бахъ примѣняетъ длинныя ноты тамъ, гдѣ дѣло идетъ о передачѣ чего то абсолютно или относительнаго постояннаго, прочнаго, напримѣръ: камень, въ кантатѣ „ich stehe hier am Weg", вѣчность, миръ, покоиться, почивать, ждать, лежать.

Онъ часто повторяетъ одну и ту же ноту, чтобы подчеркнуть постоянство какого либо отдѣльнаго понятія „das ist je gewisslich wahr".

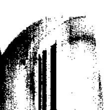
Въ простыхъ движеніяхъ мы констатируемъ по большей части діатоническіе ходы и равномѣрный ритмъ, напримѣръ въ словѣ „ходить".

Если слова текста носятъ оживленный характеръ, то это непосредственно отражается на ритмикѣ, напримѣръ „Ich gehe mit beherzten Schritten".

Такимъ образомъ получается ритмическое оживленіе въ простой текучей и порывистой діатоникѣ, когда въ текстѣ встрѣчаются слова ткать, грызть, бѣжать, гнаться, скакать (даже дитя во чревѣ Елизаветы).

И подобно тому, какъ предметы и внѣшнія явленія рисуются съ помощью разнообразной ритмики—колесница, облака, дымъ, лучъ, пламя (пламенѣть), вода, потокъ, туманъ (и даже звуковыя картины, болѣе рискованныя, какъ напримѣръ „громъ"), Бахъ передаетъ также и душевныя движенія напримѣръ распалиться, просить, умолять, утѣшать, засыпать (умирать), радоваться, смѣяться и т. д.

При возбужденныхъ движеніяхъ, какъ, напримѣръ, шататься, блуждать, мастеръ примѣняетъ уже хроматику.



21.

Прибавимъ еще, что въ композиціяхъ Баха мы часто встрѣчаемъ также и большіе скачки на интервалы, когда рѣчь идетъ объ измѣненіяхъ въ пространствѣ, во времени, въ прямомъ и переносномъ смыслѣ, физическомъ и духовномъ отношеніи, какъ напримѣръ высоко, низко, высочайшій, гора, пропасть, небо, адъ, тамъ, здѣсь, далеко, близко, лѣво, право, а также и первый, послѣдній, большой, малый.

Въ такомъ же духѣ трактуются слова воздухъ (высоко), море (низко), прахъ, земля—свѣтъ, тьма, день, ночь—небесное блаженство, могила—воскресенье, смерть—Богъ, дьяволъ.

Презрѣніе, месть, ненависть и т. д. (такъ сказать, чувство отталкиванія) передаются диссонирующими интервалами, чувство радости (чувство притяженія) и ему подобныя—консонирующими.

Нотное приложеніе IV.



10. 106, стр.3 и слѣд.

we - - - - - - - - - - ben

11. Joh Passion.

Eilt, eilt!

12. 5, стр.12.

wal - - -

а также: Strö - - - -

- - - - - - - - - - le

- - - - - - - - - - me

13. 147, стр.34.

Er wird be - wegt, er hüpft und sprin - get

14. 20, стр.35.

Was - - - - - - ser.

15. 63, стр.6 и слѣд.

Denn der Strahl

16. 168, стр.131.

Don - - - - - - - nerwort.

17. 86, стр.9.

Fle - - - - - hen Gott

18. 116, стр.10.

Ach! Ach!

19. 37, стр.182.

Lie - be hegt

20.

Der Freu - - - - - - - - - - -

- den Wein.

21. 44, стр.20.

ge - lacht

22. 178, стр.129.

tau - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - meln - de Ver - nunft.

23. 30, стр.9.

im höhern Chor

24. 29, стр.14.

des Al - - - -

- - ler höch - sten.

25. 126, стр.16.

Abgrund.

26.

Stür - ze zu Boden.

27. 131, стр.1 и слѣд.

Aus der Tie - fe.

28. 101, стр 17

fern von uns, fern

von uns.

29. 20, стр.15.

So weit hin - aus - ge - stellt.

30. 78, стр.17.

Ach, ich ir - re weit und breit

31. 31, стр.16.

Der Erst und auch der Letzte.

32. 24, стр.18.

So geht es dort, so geht es hier.

33. 117, стр.7.

auf Erden Luft und Meer

34. 6, стр.17.

sowohl die Kleinen als die Grossen

35. 71, стр.14.

Tag und Nacht, Tag und Nacht

36. 21, стр.25.

lau - ter Nacht

37.

der auch im Dun - keln wacht

38. 123, стр.16 и слѣд.

Ver - ach - tung, Ver - ach - tung

39. 138, стр.6.

Ich bin veracht't

40. 78, стр. 25.
um Ra - - - che

41. 47, стр. 21 и слѣд.
Gott pflegt al_le die zu has_sen

42. 84, стр. 2.
Ich bin ——— ver - gnügt.

43. 44, стр. 19.
Die Wet _ ter tür - - - - - men.

44. 78, стр. 4 и слѣд.
kräf _ tig _ lich heraus _ ge - ris - - sen

45. 123, стр. 13.
to - ben.

46. 126, стр. 20.
ver _ schlin - - - - - - - - - - - gen.

47. 45, стр. 20.
dro - het.

48. 115, стр. 23.
dass mich des Grabes Finsternis zur Himmels_herr_lichkeit er_hebt



22.

Мы получаемъ цѣлый рядъ ритмическихъ фигуръ, подымающихся и опускающихся: „возвышать, унижать, нагромождаться, возноситься, бушевать, подыматься къ небесамъ, поглощать, грозить (поднятая десница)“. Изъ нихъ Бахъ создаетъ звуковыя картины для словъ „нагибаться, гнуть, змѣя, лукъ“, а также и для смиренно преклоняющейся „рабы Господней“.

Когда въ текстѣ встрѣчаются такого рода понятія, какъ „объять“ или собирательныя, какъ „всѣ“, „народъ“ и т. д. мастеръ пользуется всей массой діатоники.

Крылья души раскрываются для взлета на высоты въ словахъ ликованія, радости и опускаются при выраженіяхъ печали, боязни. Бахъ примѣняетъ и танцовальные ритмы, чтобы изобразить, напримѣръ, небесное блаженство (съ помощью сициліаны). Душа наша вибрируетъ въ смѣхѣ, радости, насмѣшкѣ

[1]) Швейцеръ старается подвести подъ шаблоны все безконечное разнообразіе Баховскихъ музыкальныхъ иллюстрацій текста и указываетъ на мотивы замѣшательства. блаженства. радости и т. д. Намъ вполнѣ по-

и т. д. Или, напротивъ того, испугъ, печаль, упорство находятъ также свое выраженіе на страницахъ его партитуръ.

23.

Большую роль играетъ хроматика и сложная ритмика, примѣняема мастеромъ чаще, чѣмъ кѣмъ либо изъ его предшественниковъ. Да, и наврядъ ли, когда-нибудь будетъ превзойдена его поступенно подымающаяся или свободная хроматика. Нѣтъ тѣхъ диссонирующихъ интерваловъ, которые Бахъ не побоялся бы примѣнить для иллюстраціи текста. Простыя хроматическія послѣдовательности въ многоголосной разработкѣ извѣстны намъ уже по „Crucifixus“ его H-moll'ной мессы и по Lamento на отъѣздъ брата. Съ ихъ помощью онъ передаетъ элементарную физическую и душевную боль (Нотн. приложеніе V), голодъ, бѣдность, вздохи, печаль, горе, стоны, страхъ, замѣшательство, адскія мученія, ядъ, месть, проклятіе, сознаніе своей грѣховности, подавленность, обреченность, лживость—все это находитъ свое выраженіе въ хроматикѣ. Крестъ изображается хроматически диссонирующими интервалами, которые часто содержатъ его скрытое знаменіе [1]).

Угрызенія совѣсти, душевныя потрясенія выражаются, главнымъ образомъ, черезъ ритмъ.

Нотное приложеніе V.



нятно. почему Пирро подчеркиваетъ ту, или иную фигуру въ музыкѣ Баха и также упоминаетъ о мотивѣ замѣшательства, но мы должны оградить имя мастера отъ педантизма Швейцера, а то, въ концѣ концовъ появятся еще и клавираусцуги съ 8—9 мотивами утѣшенія, радости, горя и тому подобными интересными указаніями, совершенно такъ, какъ мы это встрѣчаемъ на страницахъ клавировъ изъ современныхъ оперъ. Намъ нетрудно было бы набрать цѣлую дюжину такихъ мотивовъ, выражающихъ радость. Такъ, напримѣръ, Ш. указываетъ въ мотивѣ „магнификата“ еще и другой мотивъ радости и пытается доказать, что таковой заключается даже въ „Esurientes“. На это можно было бы съ полнымъ правомъ возразить, что совершенно нельзя уловить близости этихъ обоихъ мотивовъ и, впрочемъ, мотивъ радости можно также прослѣдить у Баха, въ видѣ мотива смѣха (арія для альта „Man nehme sich in Acht“, кантаты „Wo gehst du hin“, на словахъ и „когда *смѣется* онъ“—2-я колоратура!) и что, онъ, какъ таковой еще менѣе подходитъ для „магнификата“! Кромѣ того мы находимъ этотъ мотивъ при словахъ „Sehet“, „Bleibet“, послѣдней аріи для альта въ Matthäuspassion.

[1]) Знаменіе креста получается, если соединить между собой ноты въ возгласѣ евреевъ распни его въ музыкѣ Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матѳея. *(Примѣчаніе переводчика).*

3.13, стр. 12. Äch_zen und er_bärmlich Weinen
4.54, стр. 7. Wer Sün_de tut.
5.7, стр. 27. im Höl_len_pfuhl verderbt
6.43, стр. 28. sehn - - - lich nach
7.143, стр. 7. Schrecken, Trüb_sal, Angst und schneller Tod
8.177, стр. 33. vom Ster - - - - ben
9.10, стр. 21. Hung - - - rigen
10.186, стр. 10. ist zwei - - - - - fels_voll
11.110, стр. 22. ein Wurm den du ver_flu_chest
12.43, стр. 20. Ver - lor - - - ne
13.179, стр. 1-8. und die_ne Gott nicht mit fal - schem Her - zen.
14. Matth. Passion. Lass ihn kreu - - - zi_gen
15.131, стр. 2 и слѣд. Wa_chet auf!
16.149, стр. 20 и слѣд. Seid wachsam ihr hei_li_gen Wächter
17.71, стр. 1 и слѣд. Gott ist mein König
18.49, стр. 27. Die Ma_je_stät ruft selbst
19.35, стр. 14. Jauch - - - - - - - - - zen.
20.12, стр. 7. Trübsal, durch viel Trübsal.

21.10, стр.16. 22.178, стр.25.26.

wie Spreu — flet - - - schen

23.178, стр.26. 24.57, стр.17.

und stür - zen Kum - mer - wol - - - -

25.135, стр.129.130. 26.72, стр.22.

- ken sonst versink ich in den Tod. Er stärkt, was schwach.

27.31, стр.16.

ist nun ge - ris - - sen aus der Not.

28.184, стр.15.

Die Freu - - de steigt auch un - ter - wärts.

29.135, стр.14. 30.9, стр.19.

von Seuf - zen mü - - de Der Ab - grund schluckt uns

31.135, стр.18.

völ - lig ein und ih - re Pfei - le rückwärts pral -

- - - - - - - - - - - - - - len.

32.132, стр.14.

ein Kind des Zorns in Sa - tans Net - ze, ein fal - scher,

heuch - - - - - le - ri - scher Christ!

И если послѣднiй не можетъ быть разсматриваемъ внѣ мелодической послѣдовательности звуковъ, то мы не должны также

отдѣлять, съ другой стороны Баховскую музыкальную характеристику текста отъ созвучiя голоса и инструментовъ, которое обусловливаетъ и углубляетъ его сложную „мелодику".

Наряду съ дiатоникой Бахъ примѣняетъ еще, (какъ мы уже указали выше) и мелодику, полученную путемъ разложенiя натуральнаго трезвучiя. Она особенно подходитъ для выраженiя побѣдныхъ, героическихъ моментовъ, призывовъ стражи (какъ въ старинной церковной пѣсни „воспрянемъ всѣ"), воскресенья или всемогущества царя небеснаго, а также замѣняющаго его земнаго царя, на что указываютъ очень часто встрѣчающiяся у Баха фанфары трубъ. Эта свѣтлая, полная блеска мелодика примѣняется также въ звуковыхъ фигурахъ радости, восторга, диссонирующiя разложенiя аккордовъ—при изображенiи противоположныхъ чувствъ печали, гибели, разрушенiя и т. д.

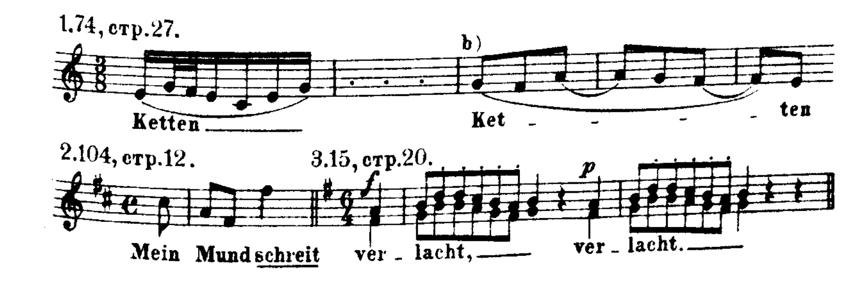
Всѣ эти музыкальныя средства выраженiя, которыя ведутъ насъ отъ внѣшней изобразительности къ мiру душевныхъ переживанiй и, наряду съ звуковой живописью, соединяютъ воедино старую и новую программную музыку, часто выступаютъ въ комбинированномъ видѣ, какъ, напримѣръ, въ слѣдующихъ словахъ и выраженiяхъ: „туча горести", „низвергнутыя въ пучину смерти", „возликовалъ Онъ", „Онъ придаетъ силу тѣмъ, кто слабъ", „вырвавшись изъ бѣды", „усталый отъ стенанiй", „пучина поглотила его", „и стрѣлы ихъ отпрянули обратно", и, наконецъ, „сынъ гнѣва во власти сатаны", „лживый притворщикъ".

Мы видимъ, что Бахъ былъ чуждъ какимъ бы то ни было шаблонамъ; онъ даетъ разнообразные, но всегда отчетливые звуковые рисунки.

24.

Само собой разумѣется, что у Баха мы встрѣчаемъ не менѣе

Нотное приложенiе VI.





часто, чѣмъ у всякаго другого композитора, описанія природы, особенно въ его большихъ свѣтскихъ кантатахъ („Der zufriedengestellte Aeolus", „Was mir behagt" и т. д.). Въ церковныхъ кантатахъ также заключаются грандіозныя картины природы, сраженія и т. д., и человѣческіе голоса въ нихъ нерѣдко трактуются, какъ оркестровые инструменты. Послѣдніе часто при-

мѣняются, чтобы изобразить совершенно реальныя представленія: такъ напримѣръ, звуки трубъ (тромбоновъ) раздаются сейчасъ-же послѣ словъ, „со звукомъ свѣтлыхъ трубъ", въ хоровомъ басу кантаты „Gott fähret auf". Или (нотн. прил. VI, 17) „цѣпь" изображается сначала дребезжащей, а затѣмъ спокойной, равномѣрной фигурой. Это стремленіе къ музыкальной конкретности ведетъ къ тому, что Бахъ доводитъ голосъ до послѣднихъ предѣловъ напряженія, до „крика" („Уста мои кричатъ"). Для подражанія смѣху Бахъ переходитъ даже къ дуэту и примѣняетъ „Эхо" для лучшей характеристики этого настроенія. Стаккато въ названной кантатѣ, какъ и въ „Ich klopfe an", или на словѣ „раздайтесь звуки" (въ заключительной аріи кантаты „Schwingt freudig euch") или мартеллато („ты поразишь ихъ"), тихій напѣвъ изъ длинныхъ нотъ („усните"), напоминающій пѣніе безъ словъ матери у колыбели засыпающаго дитяти—все это объясняется подобнаго рода подражаніемъ явленіямъ жизни.

Такая наглядная, характерная интерпретація слова отражается даже на духовныхъ пѣсняхъ, которымъ нашъ мастеръ „придаетъ соотвѣтственную форму", какъ напримѣръ (нотн. приложеніе VI, 8—10) въ „Aria con corale" („Soll ich auf dieser Welt mein Leben *höher* bringen" или „durch manchen *sauern* Tritt") или въ „речит. и хоралѣ" для баса, при словахъ „wenn mich auch gleich *wirft ins Meer*" или въ другомъ речитативѣ и хоралѣ для баса „Die Welt *bekümmert* sich". Даже въ предѣлахъ „объективной" церковной музыки (при сопровожденіи общины пѣнію) Бахъ не отказывается отъ такого рода субъективной манеры обработки данной мелодіи (за что, какъ извѣстно онъ и получилъ выговоръ отъ Арнштадтской консисторіи), и мы часто встрѣчаемся съ ней въ его кантатахъ на темы церковныхъ пѣсней, разукрашенныхъ у него разными звуковыми узорами.

25.

Гораздо опредѣленнѣе эти черты звукотворчества Баха выступаютъ въ созвучіи голосовъ, въ поддержкѣ ихъ оркестромъ, въ сложной и простой полифонной гармоніи хора и оркестра. Мы говоримъ, слѣдовательно, не о хоровомъ унисонѣ, сопровождаемомъ мощной инструментальной массой и примѣняемомъ Бахомъ изрѣдка, но зато съ удивительной драматической выразительностью, какъ символъ объединенія всей евангелической общины въ одномъ религіозномъ подъемѣ (напримѣръ, въ концѣ хора „Du wollest dem Feinde nicht geben" въ кантатѣ „Gott ist mein König", гдѣ голоса соединяются въ такомъ унисонѣ, какъ въ литаніи, или въ могучей второй строфѣ кантаты „Ein' feste Burg"). Въ безграничномъ ликованіи, отдѣльные голоса предаются восторгу, какъ напримѣръ въ хорѣ кантаты „Man lobet dich in der Stille". Соотвѣтственно со словами текста, мелодія

подымается „ввысь, къ небесамъ", при чемъ теноръ вступаетъ на маломъ „а", а альтъ и сопрано повышаютъ мелодическую линію до а². Чтобы получить еще болѣе интенсивное выраженіе радости, Бахъ сочетаетъ четыре голоса въ разнообразныхъ ритмахъ. Во вступительномъ хорѣ кантаты „Ликуютъ небеса" понятія радости, ликованія, тріумфа и хвалы нарисованы характерными штрихами и, благодаря пятиголосности, глубоко проникаютъ въ сознаніе слушателей. Нѣчто подобное связано со словами „объялъ страхъ сердца наши" (въ кантатѣ „O, Ewigkeit I"). Какое глубокое впечатлѣніе производитъ хроматика въ хорѣ „плакать, молиться". Какое упоеніе небеснымъ блаженствомъ выражаетъ конецъ второго хора въ кантатѣ „Nimm,

Нотное приложеніе VII.





was dein ist", какъ сердечно „моленіе" всѣхъ голосовъ въ кантатѣ „Aus der Tiefe", даже съ эффектомъ эхо. Когда слова произносятся многими людьми или народомъ Бахъ, при помощи имитацій, достигаетъ драматической выразительности (отрывки литаніи или солирующіе голоса въ „Liebster Immanuel"). Въ нѣкоторыхъ хорахъ выражаются разныя настроенія, которыя дополняютъ другъ друга, какъ въ двойной заключительной фугѣ кантаты „Aus der Tiefe", гдѣ хроматическая тема изображаетъ грѣхъ, а другая, идущая вмѣстѣ съ ней, искупленіе.

Нѣкоторыя звуковыя характеристики основаны на полифоніи, и каждое сильно диссонирующее вступленіе другъ за другомъ слѣдующихъ голосовъ выражаетъ различные оттѣнки скорби. Этимъ пріемомъ Бахъ пользуется при словѣ „умереть" (кантата „Christus, der ist"), также, какъ и при „сердись" (кантата „Aergre dich, o Seele nicht" нот. прил. VII, 2), или когда съ помощью искусныхъ ритмическихъ пріемовъ въ хоровыхъ голосахъ рисуетъ, какъ „шествуетъ впереди тебя" (кантата „Brich dem Hungrigen").

26.

Даже въ простыхъ хоралахъ гармонія четырехъ голосовъ всецѣло выражаетъ внутреннее содержаніе текста, и всякій, кто знакомъ съ творчествомъ Баха, знаетъ, съ какимъ недосягаемымъ совершенствомъ нашъ мастеръ умѣетъ передавать въ своей музыкѣ „аффектъ словъ", несмотря на то, что онъ слѣдуетъ данной ему мелодіи. Какъ удачно использована въ заключительной строчкѣ „и тогда мы уснемъ блаженнымъ сномъ" (нотн. прил. VII, 3) хроматика и смѣна минора-мажора для передачи настроенія умиротворенности, когда голоса входятъ въ царство смерти, хотя хоралъ и заканчивается на доминантѣ. „И точно самъ сатана возсталъ на насъ" Бахъ начинаетъ съ секундъ-аккорда. Совершенно неожиданный, новый характеръ получаютъ, благодаря его модуляціи, старыя пѣсни. Напримѣръ, какое настроеніе подлиннаго ужаса вызываетъ у всякаго слушателя конецъ первой строчки текста „Ob sich's anliess, als wollt er nicht, so lass dich doch nicht schrecken" (нотн. прилож. VII, 4), и наврядъ-ли кто-либо изъ творцовъ звука находилъ когда-нибудь болѣе глубокое выраженіе для мистическаго трепета, при мысли о смертномъ часѣ, чѣмъ тѣ три аккорда, которые содержатся въ нот. прил. VII, 5. Благодаря своей гармонизаціи Бахъ выдѣляетъ, напримѣръ, даже вопросительный знакъ въ одномъ изъ стиховъ пѣсни „Was schad't mir drum der Tod?" Здѣсь послѣднее слово пріобрѣтаетъ какой-то особенный глубокій смыслъ (нот. прил. VII, 6). Въ этомъ хоралѣ мы также можемъ прослѣдить, какъ мастеръ часто присоединяетъ къ пѣнію одинъ или нѣсколько оркестровыхъ голосовъ, и углубляетъ, такимъ образомъ, эмоціональную выразительность своей музыки (ср. примѣненіе концертирующихъ голосовъ—двѣ валторны—въ „Der Herr ist mein getreuer Hirt"). Въ качествѣ примѣра, хорала, отличающагося, благодаря голосоведенію и гармоническому своему содержанію, особенной конкретностью музыкальнаго выраженія, мы укажемъ на стихъ духовной пѣсни „Soll's ja so sein" (нот. прил. VII, 7). И что мотетообразная обработка выдѣляетъ еще болѣе рельефное поэтическое и религіозное содержаніе хорала показываетъ намъ хоръ „Nun lob mein Seel" кантаты „Mit Fried und Freud". Въ полифонически разработанныхъ хоралахъ съ самостоятельнымъ оркестромъ выразительная сила музыки еще повышается, и въ нихъ Бахъ достигаетъ высшей музыкальной убѣдительности и одухотворенности. Изъ многихъ примѣровъ я хочу указать лишь на вступительный хоръ кантаты „Mit Fried und Freud", съ ея удивительнымъ звуковымъ изображеніемъ „душевнаго покоя" или „der Tod ist mein Schlaf worden".

27.

Въ звуковой характеристикѣ слова, фразы, какого-либо опредѣленнаго момента текста большую роль играетъ инструментальный фонъ произведенія, заключающійся въ аккомпаниментѣ и партіи оркестра. У Баха оркестровые инструменты только въ рѣдкихъ случаяхъ находятся въ подчиненіи у человѣческаго голоса, служа лишь гармоническимъ дополненіемъ къ пѣнію. Даже въ немногихъ аккордахъ органа, которые поддерживаютъ речитативъ, часто сказывается изобразительная тенденція (напр. „опасность" нот. прил. VIII, 1): два аккорда символизируютъ „радость" и „горе" (2) или раскаяніе (кантата „Bereitet die Wege" въ речитативѣ альта). Соединеніе разнородныхъ гармоній носитъ въ себѣ уже черты современнаго „импрессіонизма", и дѣло, конечно, не обходится безъ параллельныхъ квинтъ, которыя вызвали, въ свое время, крайнее неодобреніе издателя [1]) (ср. соединеніе A-Moll и As-Dur при словѣ Jammertal, производящее—въ адажіо—очень глубокое впечатлѣніе, нот. прил. VIII, 3). Нѣкоторыя рискованныя модуляціи въ инструментахъ являются лишь иллюстраціями словъ текста (ср. „die Welt auch unser Fleisch und Blut, uns allezeit verführen tut") (4); въ такомъ духѣ написанъ конецъ речитатива для альта въ кантатѣ „Christum wir sollen loben schon" при словѣ „kehren").

Во многихъ мѣстахъ интерпретація текста становится понятной лишь въ связи съ оркестромъ (напр. „Ich folge Jesu nach"). И несмотря на то, что Бахъ широко пользуется голосомъ для передачи изобразительныхъ моментовъ текста, онъ многое умѣетъ рисовать въ звукахъ лишь съ помощью оркестра. Такъ, напримѣръ, онъ поручаетъ тенору очень характерную декламацію при словахъ „смотрите, какъ падаетъ, какъ рушится" и заставляетъ голосъ передавать звуки падающихъ тѣлъ (кантата „Ich hab' in Gottes Herz"), но когда дѣло идетъ о томъ, что „завѣса въ храмѣ разодралась на двое, сверху до низу", потряслась земля, разсѣлись камни, о бурѣ, потокахъ ливня, молніи, громѣ и т. д., облакахъ дыма (ср. партію скрипки въ аріи для сопрано кантаты „Sehet, welch eine Liebe"), или о звуковыхъ впечатлѣніяхъ, какъ удары похороннаго колокола („Trauerode", кантата „Liebster Gott") и т. д., Бахъ пользуется оркестромъ, который одинъ лишь пригоденъ для большихъ звуковыхъ картинъ,

[1]) Какъ и многія другія мѣста въ сочиненіяхъ Баха. При этомъ онъ совершенно не замѣчаетъ, что Бахъ при первыхъ параллеляхъ ставитъ pp въ альтахъ и такимъ образомъ еще болѣе выдѣляетъ ихъ. Господамъ профессорамъ не мѣшало бы, вообще провѣрить съ помощью звукотвореній Баха правильность своихъ узаконеній въ области гармоніи. Въ произведеніяхъ нашего мастера мы можемъ встрѣтить еще рядъ крайне „предосудительныхъ" оборотовъ, которые проходятъ незамѣченными, такъ какъ Бахъ поглощаетъ все наше вниманіе духовнымъ содержаніемъ своихъ композицій. И это обстоятельство можетъ послужить оправданіемъ для всѣхъ его „прегрѣшеній" противъ чистоты стиля.

Нотное приложеніе VIII.

1.81,стр.5.

weil die_ser Weg nichts als Ge_fahr

(Orgel)

NB

2.122,стр.19.

NB

Freu_dig_keit, so durch die Trüb_sal dringt.

Streich-Instrumente.

3.91,стр.13.

er kommt zu dir um dich vor sei_nen Thron durch

Streich-Instr.

Adagio.

die_ses Jam_mer tal.

NB

4.101,стр.25. Мел. „Vater unser."

al_le_zeit ver_füh_ren tut!

NB



чтобы создать основной фонъ настроеній. Оркестръ изливается въ потокахъ слезъ („O, Mensch bewein"), какой мы въ современной музыкѣ встрѣчаемъ лишь у Вагнера, въ „Тангейзерѣ"; въ оркестрѣ, лютнѣ и органѣ расцвѣтаютъ „небесные цвѣты" (Johannispassion), оркестръ выражаетъ ласку (кантата „Liebster Immanuel"), дрожитъ отъ вспышекъ „гнѣва" Божьяго въ знаменитой интерлюдіи кантаты „Herr, gehe nicht ins Gericht", онъ дышетъ глубокимъ покоемъ въ кантатѣ „Іисусъ почіетъ", онъ трогательно „проситъ" въ кантатѣ „Brich dem Hungrigen", онъ передаетъ могучій „призывъ совѣсти", постепенно переходящій къ полному упокоенію (смѣна ритмовъ: шестнадцатые, тріоли восьмыхъ, восьмые, четверти—кантата „Herr, gehe nicht"), оркестръ даетъ рисунокъ и краски въ пасторaляхъ и идилліяхъ (кантата „Du Hirte Israel", свѣтскія кантаты).

Замѣчательно, какъ часто Бахъ выдвигаетъ элементъ краски въ оркестрѣ, напримѣръ, когда, послѣ бурнаго возбужденнаго вступленія скрипокъ, голосъ на фонѣ спокойныхъ аккордовъ духовыхъ возвѣщаетъ „миръ" (кантата „Halt im Gedächtnis"), и, согласно тексту, даже примѣняетъ сурдины („заглушен-

ными, слабыми голосами" въ „Schwinget freudig"); или какъ онъ выдѣляетъ извѣстные основные элементы музыки (звукоряды, натуральные звуки) въ ритмически рельефномъ рисункѣ („Der Löwe aus Davids Stamm ist erschienen, sein *Bogen ist gespannt,* das Schwert ist schon *gewetzt*"—нот. прил. VIII, 6) тамъ, гдѣ ему приходится работать съ различно „окрашенной" гаммой, изображать смятеніе (какъ въ аріи для баса кантаты „Wer weiss"), шумъ, замѣшательство (здѣсь Бахъ пользуется аккордовыми массами).

Гамма черезъ 3, и даже больше того, октавы въ оркестрѣ изображаетъ лѣстницу, по которой восходятъ на небо молящіеся, при чемъ хоръ поетъ „Дай мнѣ взойти" (кантата „Nach dir, Herr"). Скорбный хроматическій чаконный басъ въ хорѣ „Jesu, der du meine Seele" является для него лейтъ-мотивомъ. Повтореніе опредѣленныхъ звуковыхъ фигуръ, выражающихъ основное настроеніе (какъ, напримѣръ, въ хорѣ „Schwingt freudig euch empor" первыя фигуры тріоль), придаютъ особенно рельефный характеръ его музыкѣ. „Гордый" ритмъ оркестроваго баса въ басовой аріи кантаты „Christ lag" объясняется тѣмъ, что въ текстѣ встрѣчаются слова о праздничномъ настроеніи („Мы празднуемъ веселыя празднества"). Наконецъ, мы хотѣли бы указать, что многія глубокія гармоническія характеристики были возможны лишь благодаря сочетанію хора и оркестра. Насколько нашъ мастеръ опередилъ свое время и даже, во многихъ отношеніяхъ, ушелъ дальше современныхъ композиторовъ, показываетъ намъ примѣръ его звуковой интерпретаціи слова „убиваетъ" (нотн. прил. VIII, 7). Приведемъ еще для сравненія „Weh" въ альтовой аріи кантаты „Herr, dein Augen". Характерной чертой его звукотворчества является то внезапное піаниссимо оркестра, къ которому прибѣгаетъ нашъ мастеръ, чтобы создать необходимое настроеніе, когда въ текстѣ встрѣчаются такія многозначительныя слова, какъ „святый", „смертный часъ".

И что такимъ образомъ изъ народной мелодіи, благодаря полифонической разработкѣ, задуманной въ духѣ конкретно описательнаго звукового истолкованія текста, изъ богатѣйшихъ красокъ и образовъ творческой фантазіи въ его инструментальной и вокальной музыкѣ создаются грандіозныя симфоническія картины доказываетъ кантата „Ach wie flüchtig".

Церковныя кантаты Баха.

28.

Настоящей церковной музыкой, „урегулированной... во славу Господню", лютеранскаго богослуженія была въ тѣ времена такъ

называемая кантата, Passion. Въ нихъ благотворнѣе всего проявились дѣйственныя силы музыкальнаго прогресса. Традиціонныя мессы и т. д., даже реформированныя въ новомъ, „концертирующемъ" стилѣ, постепенно стали терять свое прежнее значеніе. Мотетъ, овладѣвшій также и народной пѣснью, благодаря переработкѣ въ духѣ новаго стиля, перешелъ въ кантату.

Бахъ никогда не называетъ своихъ церковныхъ композицій кантатами. Иногда они носятъ названіе „концерта [1]" или мотета. Діалоги и сольныя кантаты мастера сравнительно ближе, чѣмъ другія его композиціи, подходятъ къ характеру кантатъ, зародившихся въ 17 вѣкѣ, столь далекихъ отъ Баховскихъ формъ. Еще у Матесона (1739) мы встрѣчаемъ опредѣленіе, что кантата есть комбинація аріи и речитатива, „и ея истая сущность не терпитъ того, чтобы ее смѣшивали съ хорами, хоралами, фугами и т. д. и причисляли ее къ церковнымъ пьесамъ". Несмотря на это, однѣ только кантаты Баха представляются намъ нынѣ высшимъ достиженіемъ духовной музыки и по богатству формы наиболѣе зрѣлымъ, прекраснымъ плодомъ тѣхъ концертирующихъ церковныхъ композицій, о которыхъ мы говорили выше.

Они являются, такъ сказать, „музыкой евангелія", и ихъ зерно заключается въ пѣснопѣніяхъ на евангельскіе тексты, фигурировавшихъ въ 16 столѣтіи и позднѣе, въ видѣ церковной пѣсни. Съ развитіемъ новой музыки композиторы старались осуществить въ церкви, исходя изъ церковной пѣсни, свои новые художественные идеалы. Если библія, наряду съ античными преданіями о богахъ и герояхъ, служила источникомъ даже для оперныхъ текстовъ, то тѣмъ сильнѣе было ея вліяніе на развитіе новой церковной пѣсни. Въ то время, какъ кантаты сѣверныхъ мастеровъ, Тундера, Векмейстера, Букстегуде и тюрингенца Бема придерживаются еще піэтетно словъ священнаго писанія и Gesangbuch'а, въ произведеніяхъ средненѣмецкой школы, Гаммершмидта, І. Р. Але, Бригеля, духъ новизны проявился болѣе ярко, въ подборѣ мадригальныхъ текстовъ для музыки. Именно драматическія обработки библейскихъ сценъ въ произведеніяхъ Генриха Шюца, писавшаго подъ вліяніемъ такихъ мастеровъ, какъ Монтеверди и Джіовани Габріели, знаменуютъ собой значительную побѣду новаго искусства въ нѣмецкой церковной музыкѣ, совершенно независимую отъ Gesangbuch'a. Каково было отношеніе музыкальныхъ представителей семьи Баховъ къ этимъ новымъ теченіямъ въ музыкѣ, вопросъ еще совершенно неизслѣдованный. Относительно І. С. Баха мы знаемъ только, что онъ учился непосредственно у сѣверныхъ мастеровъ, зналъ очень немногія композиціи Шюца и никогда не былъ въ Италіи. И тѣмъ не менѣе, только Баху суждено было въ своихъ церковныхъ кантатахъ, ораторіяхъ и „Страстяхъ" привести къ высшимъ художественнымъ синтезамъ все, что со-

[1]) У Баха мы встрѣчаемъ даже старинное обозначеніе „Concerto da chiesa".

ставлялo цѣль исканій его предшественниковъ. По этому вопросу мы имѣемъ рядъ очень цѣнныхъ спеціальныхъ работъ. Но мы также мало склонны раздѣлять энтузіазмъ ученыхъ изслѣдователей, по отношенію къ тѣмъ или инымъ старинным мастерамъ, ими вновь открытымъ, изъ которыхъ чуть-ли не каждый является предтечей Баха, какъ признавать произведенія Монтеверде евангеліемъ современной музыкальной драмы. Вѣдь, въ исторіи музыки главное значеніе имѣютъ не „смутныя предчувствія", а лишь реальныя завоеванія искусства. А такія реальныя завоеванія возможны лишь на почвѣ безконечнаго богатаго расцвѣта и роста музыкальныхъ формъ. Только на ней могло возрости звукотворчество Рихарда Вагнера, исходившаго отъ идейнаго содержанія текста, соотвѣтственно съ которымъ онъ создавалъ свои формы музыкальнаго выраженія.

29.

Согласно содержанію текста мы можемъ раздѣлить кантаты на двѣ группы. *Первая* изъ нихъ заключаетъ въ себѣ небольшое количество произведеній Баха, написанныхъ исключительно на слова священнаго писанія и Gesangbuch'а, при чемъ текстъ ихъ по большей части былъ составленъ самимъ мастеромъ. Онѣ были сочинены имъ въ Арнштадтѣ (1704: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen"), Мюльгаузенѣ (кантата, посвященная магистрату, „Gott ist mein König", затѣмъ „Aus tiefer Not ruf ich, Herr, zu dir"), Веймарѣ („Der Herr denkt an uns", „Nach dir, Herr, verlanget mich", съ нѣсколькими стихами, прибавленными къ тексту и несомнѣнно принадлежащими самому Баху, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Actus tragicus). Изъ этихъ юношескихъ произведеній мастера большинство утеряно. *Вторая* группа охватываетъ всѣ остальныя кантаты. Бахъ обращается въ своемъ звукотворчествѣ къ болѣе свободнымъ текстамъ кантатъ, которые сталъ писать для него секретарь консисторіи въ Веймарѣ, поэтъ Соломонъ Неймейстеръ, членъ „плодотворнаго сообщества". Стихотворцы, сочинявшіе духовныя пѣсни, старались придавать своимъ „воскреснымъ поэтическимъ изліяніямъ" церковный характеръ. Они присоединяли къ словамъ священнаго писанія и духовной пѣсни „галантную поэзію" того времени, породившую мадригальныя формы.

Именно речитативъ и арія даютъ возможность проявиться индивидуальнымъ настроеніямъ молящихся, въ противоположность объективнымъ словамъ библіи и духовной пѣсни общины.

Съ середины 17 столѣтія речитативъ и арія проникли въ церковную музыку. Первый нашелъ свое выраженіе въ гармонически тяжеломъ, декламаціонно неподвижномъ характерѣ аріозо, вторая въ аріетѣ, расширенной и болѣе сложной формѣ строфической пѣсни (а также въ дуэтѣ, терцетѣ). Для перваго композиторы охотно пользовались словами священнаго писанія, въ строфическихъ же аріяхъ мы встрѣчаемъ простыя формы народной пѣсни. Впрочемъ, въ подобныхъ короткихъ аріяхъ примѣнялись также слова Библіи.

30.

Еще въ 1653 году богословъ, а впослѣдствіи и юристъ, Каспаръ Циглеръ, опираясь на авторитетъ своего тестя Генриха Шюца, рекомендовалъ музыкантамъ въ своей работѣ, подъ заглавіемъ „О мадригалахъ, т. е. о прекрасной и для музыки удобной манерѣ писать на нашемъ нѣмецкомъ языкѣ стихи по образцу италіанцевъ, со многими примѣрами", обрабатывать такіе свободные поэтическіе тексты, „которые не могутъ подчиниться какому то ни было насилію, и гораздо болѣе стараются приблизиться къ простой рѣчи, чѣмъ къ поэмѣ". И приблизительно около 1700 года теологъ Эрдманъ Неймейстеръ, который, будучи самъ поэтомъ, читалъ лекціи по поэтикѣ, прилагалъ всяческія усилія къ тому, чтобы ввести въ церковную музыку поэтическія формы, свойственныя оперѣ. Несмотря на горячую полемику онъ рѣшительно заявилъ, что кантата „ни чѣмъ не отличается отъ оперной композиціи, составленной изъ речитатива и аріи". Аріи должны содержать аффектъ, или мораль. Можно также перемѣшивать аріи съ речитативами „и повторять въ аріи такъ называемое capo, т. е. начало ея въ концѣ съ одинаковымъ выраженіемъ, при чемъ музыка будетъ звучать очень мило". Онъ выпустилъ въ свѣтъ, послѣ 1700 года, нѣсколько сборниковъ церковныхъ кантатъ на цѣлый годъ, которые и были переложены на музыку Ф. Кригеромъ, Телеманомъ и другими. Очень интересной чертой лютеранскаго богослуженія, освѣщающей отношеніе церковной кантаты къ проповѣди пастора, является то обстоятельство, что проповѣдникъ самъ создалъ въ церкви элементъ, съ которымъ ему впослѣдствіи было часто трудно конкуррировать. Неймейстеръ, напр., писалъ: „Закончивъ свое воскресное служеніе, я часто пытаюсь передать наиболѣе благородныя мысли, высказанныя мною во время моей проповѣди, въ связной рѣчи, чтобы дать возможность отдохнуть моему утомленному тѣлу и почерпнуть изъ такихъ пріятныхъ благочестивыхъ размышленій новыя силы. Такимъ образомъ создавались у меня то оды, то поэтическія ораторіи и, наконецъ, кантаты".

И если въ первое время у Неймейстера преобладаетъ стремленіе къ новизнѣ, то впослѣдствіи онъ постепенно находитъ необходимое художественное равновѣсіе и вновь отводитъ, наряду съ мадригальной поэзіей, почетное мѣсто словамъ Писанія.

31.

Этотъ новый церковный стиль нашелъ противниковъ и въ средѣ „модернистовъ" и среди „консерваторовъ". Матесонъ возстаетъ противъ этихъ кантатъ, „которыя представляютъ собой пеструю смѣсь различныхъ манеръ письма". Въ нихъ—характерное для кантаты носитъ на себѣ печать *мадригальнаго* стиля, многоголосные же хоры относятся къ *мотетному,* аккомпаниментъ и интерлюдіи (къ нимъ слѣдовало бы причислить и прелюдіи!) къ *инструментальному* стилю, наконецъ, хоралы къ *мелисматическому*". Предшественникъ Баха, Кунау, старается дискредитировать передъ совѣтомъ „церковно-музыкальныя композиціи молодыхъ людей, которые имѣютъ очень малыя познанія относительно настоящаго церковнаго стиля" и въ подтвержденіе своего мнѣнія говоритъ, „что вся ихъ музыка сбивается на кантатную манеру". Бахъ, передъ вступленіемъ своимъ на должность, обязался прилагать всѣ старанія, чтобы сочинять только такую музыку, „которая не носила бы опернаго характера". Однако, идея реформы всей церковной музыки носилась тогда въ воздухѣ, и противодѣйствіе ученыхъ богослововъ не могло остановить этихъ новыхъ теченій. Ортодоксальный поэтъ Неймейстеръ, имѣющій, въ качествѣ стихотворца, полное право на наше вниманіе, очень энергично критикуетъ художественныя воззрѣнія піэтистовъ, влюбленныхъ только въ свои пѣснопѣнія объ „агнцѣ Божіемъ" и враждебно настроенныхъ по отношенію къ духовнымъ композиціямъ своихъ современниковъ (одинъ изъ піэтистовъ описываетъ, напримѣръ, въ 1732 году впечатлѣніе, произведенное на слушателей музыкой Страстей Господнихъ Баха съ ея скрипками, гобоями, фаготами и т. д. въ слѣдующихъ словахъ: „намъ всѣмъ эта музыка чрезвычайно не понравилась и мы по справедливости выражали наше неудовольствіе"). Въ пылу полемическаго увлеченія онъ даже дошелъ до того, что смѣшалъ въ одну кучу „папу и турокъ" съ піэтистами, и въ одинъ изъ речитативовъ включилъ слѣдующее благочестивое пожеланіе:

„So lasst uns seinen Worten gläuben.	И въ нашей святости быть полнымъ
„Im Glauben heilig leben	добрыхъ дѣлъ.
„Und in der Heiligkeit voll guter Früchte stehn.	Какъ истые благочестивые христіане.
	Будемъ же вѣровать въ его слова.
„Als rechte, fromme Christen	Жить блаженно въ вѣрѣ,
„Und nicht als Pietisten".	А не какъ піэтисты.

Совершить такую революцію въ искусствѣ и освободить музыку отъ смѣшенія разнородныхъ стилей могъ только великій геній, а именно нашъ мастеръ, который въ началѣ второго десятилѣтія обратился къ новой „оперной" кантатѣ, не измѣняя однако-жъ, нисколько своимъ художественнымъ идеаламъ. Въ концертирующемъ и мотетномъ стилѣ, въ своихъ аріяхъ речитативахъ, возросшихъ на почвѣ народной пѣсни, онъ на вѣчныя времена воспѣлъ хвалу Богу и своему народу.

32.

Но не слѣдуетъ думать, что Бахъ рѣшительно во всемъ подчинялся своимъ либреттистамъ, писавшимъ тексты его кантатъ. Онъ выбиралъ себѣ изъ ихъ кантатъ только то, что нравилось ему самому, и не перелагалъ, подобно другимъ композиторамъ, цѣлые сборники кантатъ на весь годъ, написанные какимъ-либо однимъ поэтомъ. Особенное предпочтеніе онъ отдавалъ Соломону Франку. Наряду съ нимъ и Эрдманомъ Неймейстеромъ выступаютъ Гунольдъ, Гельбигъ ученица Готшеда, Маріанна Циглеръ и другіе стихотворцы. Кромѣ нихъ, нашъ мастеръ, такъ сказать, воспиталъ себѣ послушнаго либреттиста, въ лицѣ Пикандра. Онъ оставлялъ себѣ всегда, повидимому, право, въ случаѣ необходимости, вносить измѣненія, добавленія, исправлять и сокращать выбранный текстъ.

Изъ его кантатъ въ новомъ стилѣ до насъ дошла большая группа приблизительно въ 180 номеровъ. Бахъ писалъ ихъ во время послѣднихъ годовъ своего пребыванія въ Веймарѣ, въ Кетенѣ и, главнымъ образомъ, въ Лейпцигѣ.

Мы считаемъ раньше всего необходимымъ установить, что стиль Баха проходитъ въ этой большой группѣ кантатъ цѣлый рядъ измѣненій и возвращается отъ увлеченія мадригальными текстами къ разработкѣ народныхъ церковныхъ пѣсенъ, коренящихся въ общинномъ сознаніи. Въ лейпцигскій періодъ, напримѣръ, нашъ мастеръ включаетъ ихъ въ свои композиціи цѣликомъ или же обрабатываетъ отдѣльныя строфы въ кантатномъ стилѣ. Далѣе мы увидимъ, какъ Бахъ передаетъ даже самыя интимныя, субъективныя настроенія въ своихъ *сольныхъ* кантатахъ, и въ нашемъ разсмотрѣніи отдѣльныхъ видовъ кантатъ и ихъ развитія мы постараемся нарисовать точную картину огромнаго разнообразія музыкальныхъ формъ, созданныхъ имъ, чтобы получить, такимъ образомъ, болѣе содержательное представленіе о конечныхъ цѣляхъ его художественнаго творчества, чѣмъ можетъ дать намъ общее раздѣленіе его жизненнаго пути на періоды. Правда, мы не имѣемъ возможности иллюстрировать наше разсмотрѣніе творчества І. С. Баха при помощи „анализовъ" (представляющихъ собой, впрочемъ, въ большинствѣ случаевъ только прекраснодушную болтовню, или, чаще всего, педантичную музыкальную дидактику), но мы и безъ того сможемъ изучить основныя черты и духовныя особенности Баховскаго стиля. Итакъ, раньше всего, убѣдительная по своей реторикѣ, проникнутая глубокимъ лиризмомъ, драматически безконечно выразительная музыка мастера кристаллизуется вокругъ одной центральной точки, являющейся выраженіемъ жизни и самой творящей жизнь, вокругъ церковной пѣсни. И не только потому, что это пѣснопѣніе есть символическій носитель идеи, выраженной въ первоначальной концепціи текста, или потому, что въ художе-

ственной формѣ оно является краеугольнымъ камнемъ церковной музыки, и не потому, что она играетъ у Баха, какъ у старинныхъ композиторовъ, роль cantus firmus, а благодаря чисто симфонической обработкѣ, которую придаетъ ей нашъ мастеръ въ своихъ произведеніяхъ.

Все это само собой понятно! Развѣ могла бы церковная пѣснь являться источникомъ живыхъ вдохновеній въ современномъ смыслѣ слова, если-бъ она попрежнему оставалась совершенно застывшей массой.

33.

Человѣческій голосъ и тембры оркестровыхъ инструментовъ соединяются у Баха въ одно художественное цѣлое, при чемъ мастеръ часто переходитъ демаркаціонную линію, отдѣляющую ихъ, въ нашемъ представленіи, другъ отъ друга. Голосъ колорируетъ и фигурируетъ мелодію, подобно инструменту, и довольно часто хоръ передаетъ изобразительные моменты текста, въ то время, какъ въ оркестрѣ проходитъ cantus firmus. Въ общемъ же оркестръ „иллюстрируетъ" тѣ поэтическія идеи или явленія, которыя намѣчены въ словахъ текста.

И только изрѣдка оркестръ играетъ лишь вспомогательную, аккомпанирующую роль. Оба элемента звукового цѣлаго неразрывно связаны другъ съ другомъ.

Такая сліянность голоса и оркестра возможна лишь при законченной техникѣ вокальнаго и инструментальнаго звукового аппарата. Въ области примѣненія концертирующихъ инструментовъ (въ духѣ благороднѣйшей виртуозности) Бахъ еще до сихъ поръ не превзойденъ современными духовными композиторами, мы еще далеко не дошли до такого умѣнія въ пользованіи валторной и трубой, какое проявляетъ онъ, и многія детали Баховскихъ партитуръ, напримѣръ, длинная трель гобоя въ басовой аріи кантаты „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", еще понынѣ представляетъ серіозныя затрудненія для исполнителей.

Хоровыя и сольныя вокальныя партіи требуютъ чрезвычайно искусныхъ пѣвцовъ. Въ заключительномъ хорѣ кантаты „O ewiges Feuer" Бахъ, съ первыхъ же тактовъ, полныхъ огненнаго вдохновенія, заставляетъ сопрано пройти весь свойственный ему нормально діапазонъ (d^1—a^2), предѣлы котораго нашъ мастеръ значительно расширяетъ, подобно наиболѣе смѣлымъ композиторамъ послѣдующаго времени. Въ хоровомъ басу мы находимъ большое C („Aus der Tiefe") и вмѣстѣ съ нимъ высокое fis^1 (H-moll'ная месса). Тамъ, гдѣ этого требуетъ логическое развитіе текста Бахъ пишетъ теноръ ниже баса и альтъ ниже тенора. Очень часто онъ ведетъ теноръ на ту же высоту, на которой движется, надъ альтомъ, сопрано, а иногда теноръ забирается даже еще выше, чѣмъ сопрано (какъ въ первомъ хорѣ кантаты „Ich elender Mensch"). И какъ разъ въ томъ же мѣстѣ

альтъ не только спускается въ глубины баса, но даже написанъ ниже его. Что хоровые голоса пользуются всѣми хроматическими звуками и часто совершаютъ самые рискованные скачки такъ же общеизвѣстно, какъ то, что Баховская ритмика самая богатая во всей исторіи музыки, и по сравненію съ ней всѣ остальные мастера, даже Бетховенъ кажутся намъ менѣе изобрѣтательными въ этомъ отношеніи. Особенно яснымъ становится все то, о чемъ мы только что говорили, при внимательномъ разсмотрѣніи вокальныхъ соло въ произведеніяхъ Баха, знакомясь съ которыми всякій разъ невольно спрашиваешь себя: Да кто же могъ пѣть такую партію? Какой басъ обладаетъ объемомъ свыше двухъ октавъ, чего требуетъ Бахъ, напримѣръ, въ аріи „Stürze zu Boden" (кантата „Erhalte uns, Herr") [1])? Несмотря на то, что его сольныя вокальныя вещи совершенно чужды безцѣльной игрѣ звуками или виртуознымъ пустякамъ, Бахъ, тѣмъ не менѣе, считаетъ иногда необходимымъ пользоваться средствами музыкальнаго выраженія, которыя доступны лишь виртуозной техникѣ. И само собой разумѣется, что его сольное пѣніе еще въ большей степени, чѣмъ хоры разукрашены виртуозными деталями бравурнаго характера, и мы встрѣчаемъ въ одномъ соло даже пышную трель въ терціяхъ тамъ, гдѣ текстъ требуетъ такого рода пышной звучности (въ дуэтѣ тенора и баса кантаты „Wir müssen durch viel Trübsal" на словѣ „радуюсь"), а колоссальная бравурная арія для баса „Wohl dem, der sich auf sein Gott" содержитъ въ концѣ каденцію довольно крупныхъ размѣровъ. Во многихъ учебныхъ планахъ школъ того времени необходимой для такого виртуознаго пѣнія технической подготовкѣ удѣляется много вниманія, и въ Rotenburgische Schulordnung мы читаемъ напримѣръ: „раньше всего слѣдуетъ научить нашихъ молодыхъ мальчиковъ красиво исполнять трели". Но мы не должны, на основаніи клавираусцуга, дѣлать предположенія, что нашъ мастеръ, подобно маэстро Верди, въ его популярныхъ аріяхъ, иллюстрируетъ смерть съ помощью совершенно недопустимыхъ виртуозныхъ пріемовъ. Та „трель", которую мы встрѣчаемъ въ клавираусцугѣ сициліаны-аріи альтовой кантаты „Gott soll allein", обозначаетъ, на самомъ дѣлѣ, лишь, что мастеръ желаетъ, чтобы пѣвецъ въ данномъ мѣстѣ сдѣлалъ вибрато (такъ же какъ и въ хоровомъ басѣ кантаты „Erfreut euch" при словѣ „печалиться"). Зато въ другой послѣдующей за ней кантатѣ для альта „Vergnügte Ruh" Бахъ, при словѣ „дерзко *смѣется*", во второй аріи предписываетъ длинную „дерзкую" трель. Во всякомъ случаѣ нашъ мастеръ не былъ однимъ изъ тѣхъ сдержанныхъ, ограниченныхъ композиторовъ, о которыхъ говоритъ очень остроумно Вагнеръ. Онъ не былъ цер-

---

[1]) Повидимому Бахъ часто приспособлялъ музыку къ голосовымъ средствамъ своихъ солистовъ; такъ напримѣръ онъ въ первой басовой аріи кантаты „Höchsterwünschtes Freudenfest" примѣняетъ, въ видѣ исключенія, высокое g^1.

ковнымъ церемонiймейстеромъ, строгимъ хранителемъ всѣхъ конвенансовъ, а живымъ художникомъ, умѣющимъ пользоваться всѣми средствами выраженiя, доступными его искусству.

34.

Оркестру отведены исключительно разныя прелюдiи и интерлюдiи, которыя, въ кантатахъ играютъ большую роль, чѣмъ въ монументальныхъ церковныхъ композицiяхъ.

Въ кантатахъ вступительными частями служатъ традицiонныя сонаты, въ старинномъ смыслѣ этого слова. Онѣ нерѣдко состоятъ лишь изъ нѣсколькихъ тактовъ, отличающихся богатствомъ гармонiй, и по краскамъ своимъ и характеру какъ бы вводятъ насъ въ основное настроенiе самой кантаты (ср. пасхальную кантату „Denn Du wirst meine Seele", гдѣ въ адажiо торжественные аккорды струнныхъ, а въ примыкающемъ къ нему аллегро гордыя фанфары трубъ дважды возвѣщаютъ намъ о воскресшемъ Побѣдителѣ, или actus tragicus, гдѣ въ довольно длинной, но все же озаглавленной сонатиной, вступительной части нѣжно трепетныя гамбы и мягкiя флейты передаютъ глубокiе вздохи умирающаго).

Предпосылая кантатѣ, въ качествѣ вступительной части, симфонiю Бахъ придерживается еще традицiй прежней эпохи. Вступленiе къ кантатѣ „Christ lag in Todesbanden" носитъ даже совершенно архаическiй характеръ, и ея симфонiя, подобно сонатѣ, состоитъ изъ ряда богатѣйшихъ гармонiй, оживляемыхъ лишь благодаря веденiю голосовъ. Этотъ оживляющiй элементъ проявляется также и въ старыхъ симфонiяхъ (напр. „Ich hatte viel Bekümernis"), въ видѣ концертирующихъ сольныхъ инструментовъ.

Новая форма „симфонiи" овладѣла концертомъ и его элементами. Кантата „Am Abend aber" имѣетъ большое вступленiе для струнныхъ, гобоя, фагота и Continuo, которое вводитъ въ концертъ и трехчастную арiю. Но мастеръ, часто безсознательно, примѣняетъ для обозначенiя вступленiя старое имя „соната" (напр., въ кантатѣ „Der Himmel lacht", напротивъ того, названiе „симфонiя" мы встрѣчаемъ въ кантатѣ „Gleichwie der Regen"). Затѣмъ мы наблюдаемъ, что мастеръ нерѣдко пользуется цѣликомъ частями изъ своихъ концертовъ (напр. бранденбургскихъ), въ качествѣ „вступительной музыки", „симфонiй" для кантатъ (напр. „Falsche Welt"). Правда, иногда онъ видоизмѣняетъ и дополняетъ ихъ, какъ напримѣръ въ кантатѣ „Ich liebe den Höchsten", гдѣ къ третьей части бранденбургскаго концерта прибавлены еще двѣ валторны и три гобоя.

Его клавирные концерты преображаются здѣсь въ органные. Какая глубоко интимная близость существуетъ между музыкальными идеями „духовныхъ" и „свѣтскихъ" композицiй мастера показываетъ намъ его кантата „Wir müssen durch viel Trübsal". Первая, вступительная, часть заимствована изъ D-moll'-наго клавирнаго концерта, а вторая часть, вступительный хоръ кантаты, „перенесена" во вторую часть клавирнаго концерта (оркестръ), и благодаря ей вся эта глубокая композицiя прiобрѣтаетъ свое значительное идейное содержанiе.

35.

Какая музыкальная близость объединяетъ вступительную музыку и хоръ въ кантатѣ показываетъ намъ „Ratswahlkantate" (1723). Здѣсь оркестръ и хоръ чередуются во *французской увертюрѣ*. Помпезное Grave, содержащее четыре трубы и литавры названо симфонiей, и, по очень удачному сравненiю Гете, мы видимъ, какъ цѣлое общество элегантныхъ, разряженныхъ кавалеровъ „сходятъ медленно по лѣстницѣ"; въ аллегро вступаетъ хоръ, повторенiе же Grave вновь поручено оркестру, и служитъ „эпилогомъ" всей композицiи. Тоже самое мы имѣемъ въ симфонiи кантаты „Unser Mund sei voll Lachens".

Впрочемъ, Бахъ пользуется также и французской увертюрой, въ качествѣ вступительной музыки къ своимъ кантатамъ. Кантата „Tritt auf die Glaubensbahn" отрывается утонченно изящно инструментованнымъ „Concerto", который состоитъ изъ адажiо и аллегро, т. е. представляетъ собой сокращенную французскую увертюру. Но короткое адажiо носитъ въ данномъ случаѣ, однако-жъ, совершенно иной, сходный со старинными формами характеръ. Состоящее изъ адажiо и vivace вступленiе ко второй части кантаты переноситъ интимную камерную музыку въ церковь. Въ кантатѣ „Gott fähret auf" хоръ врывается въ аллегро французской увертюры, начатое уже оркестромъ.

Какое глубокое настроенiе способна создать Баховская симфонiя, показываетъ симфонiя второй части рождественской оратoрiи.—Только въ одномъ случаѣ церковная пѣснь входитъ, какъ составной элементъ въ симфонiю. Мы говоримъ о вступленiи ко второй части кантаты „Die Elenden sollen essen", которая исполняется *послѣ* проповѣди. Первая часть этой кантаты заканчивается хораломъ „Was Gott tut". Дабы установить внутреннюю связь между обѣими частями и напомнить прихожанамъ о первой части „музыкальной проповѣди", Бахъ придаетъ своей „симфонiи" характеръ хоральной фантазiи.

Какую самостоятельную и важную роль играетъ оркестръ также и въ вокальныхъ частяхъ кантаты показываютъ намъ такъ называемые ритурнели, часто носящiя характеръ законченныхъ музыкальныхъ номеровъ. И тѣ музыкальныя идеи, которыя вноситъ хоръ въ звуковой потокъ оркестра, намѣчаются часто уже во вступительной части. Мы можемъ, кромѣ того, установить, что оркестръ разрабатываетъ разныя мелодiи въ пре-

людіи и интерлюдіи. Въ кантатѣ „Herr Jesus Christ, wahr Mensch“ вступленіе и интерлюдіи содержатъ указаніе на „Christus, Du Lamm Gottes“.

36.

Въ вокальныхъ соло (аріяхъ и т. д.) инструменты имѣютъ такое же интенсивное вліяніе на разработку мотивовъ, какъ человѣческій голосъ и вносятъ въ нее много оригинальнаго, новаго. Мы оставляемъ въ сторонѣ тѣ случаи, когда церковная пѣснь подвергается инструментальной обработкѣ и арія, такимъ образомъ, получаетъ внутреннюю силу, музыкальную устойчивость („Letzte Stunde“ въ кантатѣ „Der Himmel lacht“) и укажемъ лишь на многочисленныя звуковыя картины, встрѣчающіяся въ композиціяхъ Баха. Но случается, однако-жъ, что вокальная партія находится въ полной зависимости отъ инструментальной. Въ кантатѣ „Du sollst Gott, deinen Herrn“ (арія для альта) труба играетъ мелодію, которую повторяетъ за ней голосъ, а затѣмъ дальше концертируетъ труба [1]). Многія аріи и дуэты сопровождаются концертирующимъ инструментальнымъ голосомъ („Erbarme dich“ въ Matthäus Passion), такъ что ихъ, въ сущности говоря, слѣдовало бы назвать дуэтами или терцетами. Въ речитативахъ мы тоже часто наблюдаемъ такую же самостоятельность оркестра, такъ что словопоющій голосъ представляется намъ лишь истолкователемъ инструментальной музыки. Это относится не только къ звукокартинамъ (особенно въ цѣломъ рядѣ свѣтскихъ кантатъ), а также и къ изображенію душевныхъ переживаній. Такъ, напримѣръ, басовый речитативъ въ Ratswahlkantate (1723) „So herrlich stehst du“ прерывается и заканчивается фанфарой четырехъ трубъ и литавръ. Аріозно-речитативныя вступительныя слова въ Matthäuspassion являются, такъ сказать, живымъ побѣгомъ, выросшимъ изъ оркестроваго ствола. Если, съ одной стороны, въ этихъ речитативахъ и, близкихъ къ нимъ, Ariosi оркестръ въ своей безконечной мелодіи, любовно и ласково окружающей голосъ, напоминаетъ музыкальныя драмы Рихарда Вагнера, то съ другой многія страницы Баховскихъ партитуръ показываютъ намъ насколько сильна была связь его творчества съ искусствомъ прежней эпохи, въ которой „musica nuova“ постепенно выкристаллизовалась изъ стараго мотета, примѣнявшаго инструменты совершенно такъ-же, какъ человѣческіе голоса. Припомнимъ речитативъ (аріозный) для баса „Verdoppelt euch demnach“ кантаты „Christen ätzet“. Онъ строго восьмиголосенъ; правда, семь инструментальныхъ голосовъ отступаютъ на задній планъ, по сравненію съ вокальной партіей.

Значеніе инструментальнаго аппарата для Баховской церковной музыки далеко не достаточно оцѣнено и не разрабатывается еще съ такой любовью, чуткостью и вниманіемъ, какъ вокальныя части его композицій. При исполненіи его произведеній современные дирижеры безъ всякихъ колебаній рѣшаются замѣнять его мужскіе и дѣтскіе хоры концертнымъ смѣшаннымъ хоромъ, но въ вопросѣ о Баховскомъ оркестрѣ наши музыканты въ большинствѣ своемъ не могутъ отдѣлаться отъ чисто антикварной точки зрѣнія. Въ лучшемъ случаѣ всю глубину Баховскаго звукового выраженія они стараются извлечь изъ совершенно недостаточнаго и неподходящаго къ его массивнымъ хорамъ, генделевскаго италіанскаго оркестроваго аппарата, и только изрѣдка дирижеръ позволяетъ себѣ примѣнить тотъ или иной забытый „старомодный“ инструментъ.

[1]) Такого рода композицію мой глубокочтимый учитель Рейнбергеръ (Мюнхенъ) назвалъ однажды „чистѣйшей садовой музыкой“.

37.

Центромъ Баховской инструментальной музыки является въ его церковныхъ композиціяхъ органъ, а въ произведеніяхъ, написанныхъ „на италіанскій манеръ“, или въ свѣтской музыкѣ— клавиръ, который, въ видѣ „генералъ-баса“, „Continuo“ заключаетъ въ себѣ гармоническое содержаніе пьесы.

Къ очень богатому составу струнныхъ, какъ онъ примѣняется и въ современной музыкѣ, Бахъ присоединяетъ еще скрипки и віолончели, разнаго калибра („piccoli“ и т. д.) и строя, различные контрабасы, гамбы, віолы (Taille, Violetta и т. д.); и, кромѣ того, часто дѣлитъ скрипки, віолы, гамбы (I, II, какъ у скрипокъ, и даже III). Деревянные духовые представлены въ видѣ двухъ модификацій флейты (a bec=фл. съ наконечникомъ, travers=современная флейта), разныхъ строевъ, а также и флейты-пикколо; гобои у Баха—трехъ родовъ: обыкновенный, Oboe da caccia, Oboe d'amore (который теперь вновь ввелъ въ оркестръ Рихардъ Штраусъ), наконецъ фаготъ. Посредствующимъ звеномъ между деревомъ и мѣдью въ его оркестрѣ служатъ цинки, корнетъ, литуусъ. Мѣдные духовые—трубы (da tirarsi=выдвижныя трубы), валторны (различной величины и конструкціи), тромбоны (дискантовые, альтовые, теноровые и басовые). Ко всему этому составу присоединяются еще литавры и лютня.

Мы видимъ, что Баховскій оркестръ отличался большимъ богатствомъ и разнообразіемъ, и инструментовка его нигдѣ не носила шаблоннаго характера. Онъ гораздо своеобразнѣе пользовался составными инструментальными красками, чѣмъ италіанскіе оперные композиторы того времени. Деревянные духовые только рѣдко играютъ у него роль рипіенныхъ инструментовъ (предназначенныхъ для поддержки струнныхъ), и лишь въ наше время Рихардъ Вагнеръ сталъ, вновь, подобно Баху, примѣнять ихъ по три (гобои, трубы, а также и флейты), какъ трезвучіе.

Бахъ, напримѣръ, совершенно не нуждается въ трубахъ,

когда желаетъ примѣнить литавры; онъ иногда, втеченіе цѣлой кантаты обходится совсѣмъ безъ скрипокъ и „музицируетъ“ только на альтахъ. Иногда большой хоръ сопровождается у него цѣликомъ мѣдными инструментами (кантата „O Jesu Christ, mein Lebenslicht“, въ которой, по моему мнѣнію, Бахъ пользуется двумя „литуусъ“ и „деревянными цинками“, какъ и корнетами въ другихъ партитурахъ, въ качествѣ своего рода „трубъ съ вентилями“). Въ другой кантатѣ онъ примѣняетъ исключительно скрипку соло и фаготъ, въ иныхъ—струнные и трубу и т. д. Даже „виртуозные эффекты“ ему не чужды. Такъ, въ кантатѣ „Ich freue mich“ нашъ мастеръ, при словахъ „какіе чудные звуки доносятся“, производитъ нужное ему звуковое впечатлѣніе быстрой смѣной пустыхъ и закрытыхъ звуковъ e, a, d на скрипкѣ. Въ другомъ мѣстѣ органъ замѣняетъ высокіе деревянные духовые („Willkommen will ich sagen“ въ кантатѣ „Wer weiss wie nahe“). Очень интересна его группировка оркестровыхъ инструментовъ въ партитурѣ „Gott ist mein König“ 1708, на которую мы указали ужъ въ первой части настоящей книги. Къ „облигатнымъ“, часто концертирующимъ инструментамъ присоединяется еще, въ качествѣ гармонически дополняющаго элемента, органъ.

Даже самая богатая музыкальная фантазія не можетъ дать намъ представленія, что могъ бы сдѣлать этотъ художникъ органной краски „par excellence“ изъ оркестра, если-бъ въ его распоряженіи было бы не 6 или 7 несчастныхъ городскихъ музыкантовъ, виртуозное искусство и музыкальную разносторонность которыхъ онъ, повидимому, использовалъ до предѣловъ невозможнаго. И все же—какое безконечное разнообразіе сочетаній раскрываетъ передъ нами таблица кантатъ, въ которой мы приводимъ составъ оркестра для каждой отдѣльной изъ нихъ.

Музыкальныя формы въ церковныхъ композиціяхъ Баха.

38.

Формы церковной и свѣтской вокальной музыки нашего мастера, заключающіяся въ его кантатахъ, ораторіяхъ, „Страстяхъ“, отличаются необычайнымъ разнообразіемъ и богатствомъ. Въ простыхъ основныхъ элементахъ пѣсни и танца Бахъ выявляетъ грандіозныя, могучія, звуковыя идеи. Его стиль, выкристаллизовавшійся изъ традиціонныхъ контрапунктическихъ формъ фигураціи, канона, фуги, одухотворяетъ простое пѣніе, и его невѣ-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты „O Jesu Christ“.

роятное полифонное мастерство создаетъ изъ простыхъ музыкальныхъ кирпичей величественный готическій соборъ. Всѣ завоеванія музыкальной драмы служатъ ему художественными средствами для „урегулированной во славу Божію“ церковной музыки. Человѣческій голосъ и инструменты сливаются въ его звукотворчествѣ въ одно цѣлое, оплодотворяя взаимно другъ друга.

Изъ старыхъ и новыхъ звуковыхъ формъ, изъ мотетовъ и „мадригальной“ музыки, изъ старо-полифоннаго искусства и простого народнаго пѣнія Бахъ синтезируетъ свой стиль, который вовсе не исчезъ вмѣстѣ съ нимъ, а, напротивъ того, втеченіе цѣлаго столѣтія, да еще и понынѣ, оказываетъ эстетически просвѣтляющее и плодотворное вліяніе на композиторовъ послѣдующихъ эпохъ.

39.

Хоръ играетъ въ композиціяхъ Баха очень важную, во всѣхъ отношеніяхъ выдающуюся роль. Въ видѣ хорала онъ является выразителемъ идеи религіознаго единенія общины, которая не представляетъ собой у Баха недифференцированной массы, а есть молитвенное собраніе отдѣльныхъ мыслящихъ и чувствующихъ индивидуумовъ. Отсюда та самостоятельность и одухотворенность каждаго отдѣльнаго голоса, какими отличаются Баховскіе хоры. Если при первомъ знакомствѣ съ хораломъ намъ можетъ показаться, что въ кантатахъ и Страстяхъ онъ замѣняетъ собой лишь возгласы „да“, „аминь“, произносимые общиной, то при болѣе внимательномъ изученіи мы скоро замѣчаемъ, какое глубокое „лирическое“ содержаніе кроется въ Баховскихъ хоралахъ, которые въ отдѣльныхъ сценахъ пріобрѣтаютъ даже чисто драматическую выразительность. Среди горестныхъ возгласовъ и плача, во вступительномъ хорѣ Matthäus Passion, Бахъ рисуетъ картину Голгоѳы, въ церковной пѣснѣ мальчиковъ. И на вопросъ, „Кто Тотъ, что поразилъ тебя“, хоралъ въ драматическомъ движеніи отвѣчаетъ „Я—Тотъ“. По сравненію со „Страстями“ кантаты носятъ болѣе лирическій, созерцательный характеръ. Обыкновенно онѣ заканчиваются хораломъ, а если раздѣляются на двѣ части, то каждая изъ нихъ имѣетъ хоральное заключеніе. Иногда въ нихъ содержится даже цѣлый рядъ хораловъ. Одна кантата („Christus, der ist mein Leben“) представляетъ собой нѣчто, вродѣ Quodlibet'a на похоронныя пѣснопѣнія и содержитъ въ себѣ четыре хорала. Въ кантатѣ „So du mit deinem Munde“ вмѣсто вступительнаго хора имѣется четырехголосный хоралъ „Schau lieber Gott“. Пѣніе сопровождается всѣми инструментами, содержащимися въ партитурѣ кантаты. Но, кромѣ того, они играютъ еще и самостоятельную роль, такъ что мы можемъ заключительный хоралъ кантаты „Wachet, betet“ назвать семиголоснымъ. Часто

мы также встрѣчаемъ и одноголосные хоралы, сопровождаемые фигурированными оркестровыми голосами, съ постлюдіями, прелюдіями и интерлюдіями („Ich bitte dich" для сопраннаго хора, въ кантатѣ „Wo gehest du hin" или „Und wenn die Welt voll Teufel wär" для унисоннаго хора въ октавахъ—кантата „Eine feste Burg").

Что подобные одноголосные хоралы пѣлись всегда Tutti (у Баха оно состояло изъ трехъ пѣвцовъ), доказываетъ нерѣдко встрѣчающееся у него заглавіе „арія съ хораломъ" („Ich folge dir nach" и „Welt ade", въ кантатѣ „Der Friede sei mit Dir"), вмѣсто названія дуэтъ, которое мы тоже неоднократно встрѣчаемъ въ аналогичныхъ случаяхъ (кантата „Ach Gott, wie manches Herzeleid" II, гдѣ во вступленіи и заключеніи сопранъ сопровождаетъ басовую арію пѣніемъ простого хорала). Насколько такого рода хоралы углубляютъ музыкальныя субъективныя настроенія показываетъ „дуэтъ" „So du willst" въ кантатѣ „Aus der Tiefe". Его основа—церковная пѣснь „Erbarm dich mein"; въ связи съ дуэтомъ находится стихъ псалма, который поетъ басъ, а также фигурація гобоя и мелодическій инструментальный басъ—такъ что, въ сущности говоря, мы получаемъ квартетъ, въ высшемъ полифонномъ смыслѣ слова.

40.

Если въ кантатѣ—мы говоримъ, само собой разумѣется не о *хоральной* кантатѣ—вступленіемъ служитъ хоралъ, то это по большей части фигурированный въ *оркестрѣ* и разработанный по отдѣльнымъ строфамъ хоралъ (кантата Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" или „Allein zu dir"), который, впрочемъ, можетъ появиться и въ дальнѣйшемъ ходѣ музыкальнаго развитія кантаты („Nun danket alle Gott" въ кантатѣ „Gott der Herr"), а также и въ концѣ ея („Аллилуія" въ кантатѣ „Es ist je gewisslich wahr"), или же это хоралъ, фигурированный въ *оркестрѣ и хорѣ* на различные лады (кантата „Ach, wie flüchtig" или „Wie schön leuchtet" или „Nun komm der Heiden Heiland" II), тоже часто встрѣчающійся въ видѣ заключенія. Мелодію обыкновенно поетъ *сопрано,* но въ исключительныхъ случаяхъ также и другой голосъ (напр. басъ въ кантатѣ „Ach, Herr mich armen Sünder" или по старинной манерѣ теноръ въ „Christ, unser Herr" или же, наконецъ, смѣняющіе другъ друга разные голоса, напр. въ „Meine Seele erhebt"—сопрано и альтъ). При этомъ самый мотивъ фигурацій часто заимствованъ изъ хорала (напр. „Mach's mit mir, Gott"). Всѣ эти методы письма встрѣчаются въ своеобразныхъ смѣшеніяхъ, напр. въ кантатѣ „Nun komm, der Heiden Heiland" I, гдѣ обработка хорала слита съ формой **французской увертюры:** въ Maestoso ($^4/_4$) первая строфа хорала исполняется послѣдовательно каждымъ голосомъ отдѣльно, вторая же поется четы-



рехголосно, при чемъ хоръ сопровождается фигураціями въ оркестрѣ; въ Vivace $^3/_4$ мелодія растворяется въ различныхъ звуковыхъ фигурахъ (колорируется) и подвергается, такимъ образомъ, свободной и широкой разработкѣ во всѣхъ голосахъ; послѣдняя строфа вновь выступаетъ въ простомъ четырехголосномъ сложеніи—Maestoso $^4/_4$.

Вмѣсто фигурированнаго хорала мы въ началѣ часто встрѣчаемъ также и хоралъ-мотетъ, въ которомъ отдѣльныя строфы церковной пѣсни разработаны въ фугированномъ стилѣ. Инструменты идутъ вмѣстѣ съ голосомъ, только Continuo дополняетъ ихъ гармонически и мѣстами замѣняетъ паузирующій басъ (кантата „Ach Gott vom Himmel", „Aus tiefer Not"). Въ дальнѣйшемъ же развитіи постепенно выдѣляется старинная „хоральная фуга", которой Бахъ придаетъ совершенно новую изобразительную прелесть („Nun lob, mein Seel" въ „Gottlob nun geht").

Въ этихъ хоралахъ и хоральныхъ обработкахъ много драматическаго движенія. Такъ, въ кантатѣ „Lobet Gott in seinen Reichen", послѣ повѣствованія о вознесеніи Христовомъ, интонируется, въ очень глубокихъ звуковыхъ регистрахъ, хоралъ „Nun lieget alles unter dir" или во вступленіи къ „Nun komm, der Heiden Heiland" II, первая хоральная строфа проводится сначала въ широкомъ ритмѣ оркестроваго баса, потомъ ускоряется въ гобояхъ и наконецъ переходитъ въ быстрое движеніе восьмыхъ, и весь хоръ, охваченный религіознымъ экстазомъ, взываетъ къ Христу. Мы обращаемъ вниманіе читателя на драматическую выразительность трехъ нижнихъ голосовъ въ заключительной строфѣ „O Tag" хорала ораторіи на вознесеніе Христово. Поскольку же этотъ хоралъ представляетъ собой лейтъмотивъ, проходящій черезъ всю кантату, мы разсмотримъ въ дальнѣйшемъ нашемъ изложеніи.

41.

Названіе хоралъ-мотетъ само по себѣ уже указываетъ на то, что Бахъ перенесъ, въ своихъ кантатахъ, мотетный стиль на хоры. Подъ вліяніемъ „концертирующей" вокальной музыки мотетный стиль еще въ 17 столѣтіи сильно видоизмѣнился, но все же мы въ Баховскихъ кантатахъ можемъ найти цѣлыя страницы, написанныя въ прежнемъ „объективномъ" мотетномъ характерѣ. Это его фигурированные хоры („Sehet welch eine Liebe" или „Wer Dank opfert", „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei").

Нѣкоторые „старомодные", на нашъ взглядъ, пріемы въ обработкѣ текста у Баха, могутъ быть объяснены именно подражаніемъ мотетнымъ композиціямъ прежней эпохи (напр. нѣсколько разъ повторяющееся „я", въ хорѣ „Ich, ich, ich—hatte viel Be-

kümmernis" или свободная обработка двухъ темъ въ хорѣ „Halt, halt—im Gedächtnis Jesum Christ").

Но глубокой тайной генія представляется намъ его „почти драматическая" разработка такой формы („Nimm, was dein ist"), его вдохновенная проповѣдь въ звукахъ („Es ist dir gesagt, Mensch"), въ которой потрясающая мощь („Nun ist es Heil"—двойной хоръ), Генделевскій блескъ и грандіозная звучность соединяются съ глубокой проникновенностью музыкальнаго выраженія („Das Lamm, das erwürget ist"—заключительный хоръ кантаты „Ich hatte viel Bekümmernis")! Его великое творчество открыло новые пути „субъективной" характерной фугѣ („Es ist ein trotzig und verzagtes Ding") и завоевало новыя области для владычества оркестра. Въ грандіозной фугѣ „Singet dem Herrn" мы находимъ отрывки хорала. Двойная фуга „Wer sich selbst erniedrigt" построена на концертирующемъ вступленіи оркестра, переходящемъ потомъ въ хоръ, который, такимъ образомъ, дѣлается носителемъ всего музыкальнаго содержанія композиціи. Другая большая свободная фуга, сотканная изъ глубоко скорбныхъ темъ, изливается въ жалобахъ, рыданіяхъ оркестра („Schauet doch und sehet").

42.

Однако, наряду съ новыми формами, простой и да-капо-аріи, хоромъ овладѣваютъ также старинныя формы танца, и Баху въ этомъ отношеніи было суждено разрѣшить высшія задачи искусства, сдѣлать эти формы послушными выразителями его идей. Часто онъ строитъ свои хоры на чаконномъ басу („Meine Tage", въ кантатѣ „Nach dir, Herr" или первая часть „Weinen, Klagen" или варіаціи въ „Jesu, der du meine Seele") и примѣняетъ форму гавота („Guter Hirte", въ кантатѣ „Erwünschtes Freudenlicht"). Двухчастная кантата на освященіе органа въ Стремталѣ (2 нояб. 1723), исполнявшаяся также и въ Лейпцигѣ, носитъ, благодаря своему народному истолкованію церковной обрядности, характеръ сюиты:

Хоръ и оркестръ исполняютъ, въ видѣ вступительной части, настоящую французскую увертюру, за ней слѣдуетъ арія рондообразной формы, другая на подобіе гавота, третья, написанная по типу жиги и, наконецъ, четвертая, переходящая въ менуэтъ. Всѣ эти танцовальныя пьесы отдѣлены другъ отъ друга речитативами и „освящены", въ церковномъ смыслѣ слова, двумя хоралами (второй изъ нихъ „Sprich ja zu meinen Taten"!).

Форму простой аріи мы встрѣчаемъ въ хорахъ кантаты „Komm du süsse Todesstunde" или во вступительномъ хорѣ ораторіи на вознесеніе Христово, въ знаменитыхъ „могильныхъ аріяхъ", въ заключеніи музыки Страстей. Только рѣдко Бахъ пишетъ ихъ въ простомъ гомофонномъ стилѣ, обыкновенно они



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты „Du wahrer Gott".

полны „всякихъ полифонныхъ пряностей“. Фугированная форма, напримѣръ, играетъ въ нихъ очень большую роль, такъ что она нерѣдко овладѣваетъ всецѣло отдѣльными частями аріи (напр. кантата „Es erhub sich ein Streit“). Очень интересны, въ этомъ отношеніи, хоровыя аріи во вступленіяхъ къ 1, 2, 3, 4, 5 и 6 части рождественской ораторіи. Многіе хоры отличаются большой изысканностью, напримѣръ, сжатый и небольшой вступительный хоръ „Lobe den Herrn, meine Seele“. Прелюдію (очаровательно сотканную изъ оркестра и хора) и фугу представляетъ собой хоръ „Meine Augen sehen stets nach dem Herrn“, въ кантатѣ „Nach dir, Herr“.

43.

Въ малыхъ формахъ хоръ также выражаетъ различные драматическіе мотивы, начиная съ небольшихъ фугированныхъ предложеній („Kreuzige ihn“ въ Johannispassion, „Sind Blitze“ или „Er ist des Todes schuldig“), съ компактныхъ четырехголосныхъ фразъ библейскаго („Herr, bin ich's“, „Wo willst du, dass wir bereiten“) или мадригальнаго текста („So schlafen unsre Sünden ein“, „Fasst ihn, haltet, bindet nicht“), и кончая возгласомъ хора „Barabbam“ въ Matthäuspassion. Даже церковныя кантаты Баха не лишены такого рода „реалистическихъ“ моментовъ, какъ напримѣръ Rathswahlkantate (1731) „Wir danken dir Gott“, въ которой народъ, не выждавъ даже зова альта („Und alles Volk soll sagen“), поспѣшно отвѣчаетъ унисоннымъ „Amen“. Такія драматическія фразы берутся чаще всего изъ литаніи, гдѣ хоръ всегда сопровождаетъ моленія священника. Въ кантатѣ „Jesu nun sei gepriesen“ хоръ (молящіеся) прерываетъ священника фразой „den Satan unter unsere Füsse treten“. Кантату „Glechwie der Regen“ мы могли бы назвать литаніей съ проповѣдью.

44.

Сольное пѣніе облечено у Баха въ формы речитатива, аріозо и аріи (дуэта, терцета и т. д.), которыя часто смѣшиваются, сливаются другъ съ другомъ, а также и въ разнообразныя формы танца. Я уже указывалъ неоднократно на его безконечно выразительную [1]), полную драматической эмоціи, декламацію текста, которой отличаются не только вокальныя соло, но и хоры. Особенно рельефно его искусство проявляется въ речитативѣ. Бахъ совершенно не примѣняетъ обыденнаго, шаблоннаго секко-речита-

[1]) Все это, впрочемъ, не относится къ церковнымъ пѣснямъ, которыя (до Опица) писались въ неравномѣрномъ, неуклюжемъ стихосложеніи, подчинявшемся ритму танца или пѣсни. Баха-же, которому приходилось въ своихъ хоралахъ приспособляться къ общинному пѣнію, нельзя обвинять за то, что составители текста писали грубые, ритмически неравномѣрные стихи.



тива италіанскаго типа, съ его простой гармонической основой. Онъ всюду слѣдуетъ, въ своей богатой звуками музыкѣ, за отдѣльными ситуаціями текста и тамъ, гдѣ въ послѣднемъ содержится какой-либо разсказъ, къ речитативу переходитъ изложеніе событій драматическаго характера. Речитативы эти отличаются разнообразіемъ драматическихъ и описательныхъ элементовъ въ общей звуковой концепціи вокальныхъ партій и оркестра (ср. „Прежде, нежели пропоетъ пѣтухъ" въ Matthäuspassion „и велѣлъ бить его" въ Johannispassion „поражу пастыря", гдѣ „vivace" смѣняется „moderato", и т. д. или знаменитое „возрыдайте"). Этотъ драматически несложный речитативъ мы находимъ также во многихъ церковныхъ кантатахъ (въ которыхъ онъ контрастируетъ съ разсудочнымъ „проповѣдническимъ" тономъ такихъ речитативовъ, какъ „Das heut'ge Christentum", въ кантатѣ „Siehe zu").

45.

Итакъ, мы наблюдаемъ, что мастеръ, соотвѣтственно съ содержаніемъ, придаетъ своимъ речитативамъ ритмическую устойчивость, опредѣленность темпа, текучесть гармоній. Такіе речитативы, какъ басовый, въ кантатѣ „Siehe zu", въ которомъ оркестръ играетъ значительную, самостоятельную роль, мы должны были-бы назвать—что, впрочемъ, дѣлаетъ и самъ мастеръ— „Recitativo a battuta" („Ach dass mein Glauben, въ кантатѣ „Aus tiefer Not") или „a tempo" („Wohl aber dem" въ кантатѣ „Herr gehe nicht"). Строгое соблюденіе подраздѣленій такта необходимо тамъ, гдѣ речитативъ строится на богатомъ фигуративномъ оркестровомъ сопровожденіи, какъ, напримѣръ, въ кантатѣ „Sie werden euch in den Bann tun" II (речитативъ для альта „Ich bin bereit").

Какое богатство гармоній, разнообразіе ритмическихъ контрастовъ, какую глубокую содержательность нашъ мастеръ умѣетъ вносить въ свои речитативы, показываетъ первый речитативъ кантаты „Erwünschtes Freudenlicht". Оркестръ все время подобенъ мерцающему пламени, сопровождая декламацію тенора; только восемь тактовъ помѣчены „аріозо". Речитативъ по большей части носитъ аріозный характеръ, хотя самое названіе „аріозо" встрѣчается въ немъ не всегда (наприм. „Der Friede sei mit dir" въ кантатѣ того же названія). Дѣло идетъ объ особой формѣ речитатива, какую разрабатывали церковные композиторы, о речитативѣ съ мелодически весьма содержательнымъ, часто совершенно свободнымъ оркестровымъ аккомпаниментомъ, которому Бахъ придаетъ глубоко интимную выразительность и часто примѣняетъ, напр. въ музыкѣ „Страстей", наряду съ простымъ, повѣствовательнымъ речитативомъ (въ „Страстяхъ", напримѣръ „Betrachte meine Seele", „Du lieber Heiland", „Der Heiland fällt", „Mein Jesus schweigt", „Er hat uns allen wohlgetan", „Ja frei-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты, „Nun komm der Heiden Heiland" I.

lich", „Ach Golgotha", „Am Abend"—вступительные слова). Здѣсь Бахъ такъ же, какъ и въ свѣтскихъ кантатахъ, въ которыхъ содержатся аріозо („Hochteurer Mann" въ „O holder Tag"), пишетъ, въ видѣ названія, просто „речитативъ". Въ большинствѣ-же случаевъ простой речитативъ встрѣчается у него вперемежку съ аріозо, и мастеръ отмѣчаетъ это въ заглавіи (напр. „Gleichwie der Regen").

Взаимоотношеніе пѣсни и аріи можно особенно отчетливо прослѣдить въ свѣтскихъ кантатахъ. Въ мужицкой кантатѣ преобладающую роль играетъ старомодная короткая арія (пѣсеннаго характера), въ „городской" кофейной кантатѣ—новомодняя италіанская арія да-капо. Небольшую арію да-капо представляетъ собой „Jesu dir sei Preis", въ кантатѣ „Uns ist ein Kind geboren", грандіознѣйшую по своимъ размѣрамъ—теноровая арія „Bewundert, o Menschen" („Nun komm" II). Въ своихъ да-капо аріяхъ нашъ мастеръ часто старается усилить контрастъ введеніемъ новаго ритма и темпа во второй ея части (адажіо $^4/_4$ въ $^3/_4$ g-dur'ной аріи для сопрано „Oeffne dich" въ „Nun komm" I).

Этимъ аріямъ также свойственненъ конкретно изобразительный декламаціонный стиль, и мы можемъ указать въ нихъ моменты, когда видимъ мысленно даже мимику и жесты фанатичнаго проповѣдника. Въ „аріозо" для баса „Verachtest du" мы почти слышимъ при музыкальной передачѣ текста „ты же нераскаянный, упорствующій грѣшникъ", съ рѣзко выдѣляющимся на сильномъ времени Des (впослѣдствіи Es), какъ онъ ударяетъ по каѳедрѣ кулакомъ.

Богатый гармонически и мягкій оркестровый стиль, которымъ отличается аріозо, часто опредѣляетъ собой также и музыкальный характеръ аріи (напр. „Die Seele ruht" въ кантатѣ „Herr Jesu Christ wahr Mensch", съ ударами похороннаго колокола въ оркестрѣ).

46.

Арія носитъ у Баха совершенно иной, новый характеръ, чѣмъ у его предшественниковъ. Она представляетъ собой законченную звуковую картину съ совершенно опредѣленнымъ поэтическимъ содержаніемъ, подчиняющуюся не прихоти виртуоза, а велѣнію высшей воли художника. Чтобы выявить всю ея звуковую сущность, Бахъ заставляетъ человѣческій голосъ вступить въ состязаніе съ инструментомъ, и благодаря этому передъ слушателемъ раскрывается, наряду съ послѣдовательной логикой развитія Баховскихъ идей, и вся глубина его мыслей и чувства. Впрочемъ, форма, никогда не является для мастера шаблономъ и онъ видоизмѣняетъ ее, согласно содержанію. Она служитъ ему средствомъ для духовно углубленной передачи не только мадригальныхъ текстовъ, но и словъ священнаго писанія и духовныхъ пѣснопѣній. Бахъ удерживаетъ да-капо, напримѣръ въ аріи „Entsetzet euch



nicht" (кантата „Denn du wirst meine Seele") или совершенно отбрасываетъ его, какъ, напримѣръ, при передачѣ словъ „Ich will dich all mein Leben lang", въ кантатѣ „Sei Lob und Ehr", или же въ прекрасной звучной аріи для сопрано „Wie zittern" (кантата „Herr, gehe nicht").

Тоже самое мы видимъ и тогда, когда какой либо хоралъ составляетъ фонъ и опредѣляетъ собой форму аріи (напр. въ кантатѣ—арія, „Komm du süsse Todesstunde",—гдѣ органъ играетъ его), да-капо отпадаетъ. Интересно, какъ нашъ мастеръ разными художественными пріемами старается ввести хоралъ въ арію („Warum willst du" въ кантатѣ „Nimm von uns"). Онъ часто придаетъ названіе „аріи" также и болѣе свободнымъ звуковымъ картинамъ, лишь написаннымъ въ стилѣ аріи. Въ колоссальной басовой „аріи" „Siehe, ich will Fischer aussenden" содержатся двѣ звукокартины: а) „ich will Fischer aussenden" и т. д. $^6/_8$ (D-dur), разворачивающаяся больше, чѣмъ на 100 тактовъ и b) „darnach will ich viel Jäger aussenden" (начинающуюся съ D-dur и заканчивающуюся въ G-dur), почти такого же размѣра. Арія начинается въ D-dur'ѣ и кончается въ G-dur'ѣ! И только тотъ, кто не въ состояніи послѣдовать за мастеромъ въ таинственное подземное царство его да-капо-арій—а такого рода „знатокъ" останется чуждымъ интимному міру Баховскаго звукотворчества—будетъ настолько нечутокъ и близорукъ, чтобы утверждать, что мы имѣемъ въ данной композиціи дѣло съ пережиткомъ старины. Въ какой же мѣрѣ, съ другой стороны, Бахъ умѣлъ писать кратко и „популярно" показываютъ многія аріи „Страстей" и рождественской ораторіи.

Эти аріи часто носятъ на себѣ отпечатокъ различныхъ формъ танца. Заключительная аріета кантаты „Weichet nur" представляетъ собой *гавотъ*. Ритмику *сициліаны* мы также встрѣчаемъ очень часто, даже въ аріяхъ на тексты духовныхъ пѣснопѣній („Gedenke an uns" въ кантатѣ „Wir danken dir"). Арія „блуждаетъ шагъ мой неувѣренный"—*менуэтъ*.

Въ основѣ басовой аріи „In der Welt habt ihr Angst" (кантата „Bisher habt ihr nichts gebeten") лежитъ *чаконный* басъ. Очень характерную восьмитактную чаконну оркестръ играетъ въ первой части теноровой аріи „Hasse nur" („Die Himmel erzählen"). Даже форма французской увертюры находитъ у Баха примѣненіе для вокальныхъ арій (арія для сопрано „Gott versorget" въ „Es wahret alles"). Речитативъ и арія, встрѣчающіяся въ самыхъ различныхъ смѣшеніяхъ, въ зависимости отъ требованій текста, образуютъ даже въ одномъ случаѣ рондообразную форму (аріозо „Gott soll allein" въ одноименной кантатѣ).

Мы знаемъ, какія дивныя инструментальныя линіи обрамляютъ эти аріи и аріозо. Тамъ, гдѣ говорится о состраданіи голосъ всегда сопровождается мягкой, полной слезъ игрой на скрипкѣ (ср. теноровую арію кантаты „Ich armer Mensch", и соотвѣтственную арію изъ Matthäuspassion „Помилуй насъ"), и

иногда, кромѣ ритурнели, въ связи съ подобнаго рода аріями мы встрѣчаемъ еще небольшое оркестровое добавленіе, имѣющее, однако-жъ, самостоятельный характеръ. („Mein gläubiges Herz", въ кантатѣ „Also hat Gott die Welt geliebt", въ которой оно прекрасно гармонируетъ съ текстомъ „играйте, ликуйте").

47.

Эти формы сольнаго пѣнія примѣняются также къ нѣсколькимъ голосами и аріи называются, въ такомъ случаѣ, дуэтами, терцетами и т. д. Подобно аріямъ да-капо преобладаютъ да-капо дуэты. Особенно въ италіанской манерѣ, отличающейся, по словамъ Матесона, „фугированнымъ, искусно задуманнымъ и разработаннымъ музыкальнымъ характеромъ", лучшіе образцы которой представляютъ собой дуэты Стефани, Марчелло и Генделя. Менѣе часто мы встрѣчаемъ дуэты во французской манерѣ „гдѣ всѣ голоса поютъ слова въ одно и тоже время, и гдѣ только изрѣдка можно встрѣтить концертирующія мѣста и голоса, слѣдующіе другъ за другомъ"; въ инструментальномъ отношеніи онъ рядомъ съ Люлли ставитъ Телемана. Въ этихъ многоголосныхъ аріяхъ Бахъ, съ точки зрѣнія полифоніи, достигаетъ высшаго совершенства. Кромѣ третьяго самостоятельнаго голоса, баса, къ концертирующимъ голосамъ присоединяются еще одинъ или нѣсколько оркестровыхъ инструментовъ, какъ напримѣръ дуэтъ сопрано и альта „Du wahrer Gott" (два гобоя). Баховскій „камерный" дуэтъ часто чрезвычайно сжатъ по своей формѣ (напр. дуэтъ для сопрано и тенора „Gottlob nun geht"). Болѣе опредѣленно выраженный французскій характеръ носитъ да-капо дуэтъ для сопрано и альта въ кантатѣ „Erwünschtes Freudenlicht" или „Ich jauchze" (кантата „Denn du wirst"). Въ дуэтѣ мы также наблюдаемъ разныя модификаціи формы, и тамъ, гдѣ въ основѣ его лежитъ пѣснь, дуэтъ представляетъ собой часто лишь фигурацію хорала, содержащагося въ оркестрѣ („Er kennt" въ кантатѣ „Wer nur den lieben Gott"). Какъ на образецъ мы хотѣли бы указать на „Ach wir bekennen" изъ кантаты „Du Friedefürst".

Однако-жъ и речитативъ часто бываетъ у Баха многоголоснымъ, причемъ голоса написаны въ имитаціонномъ стилѣ или гармоническомъ веденіи. Мы имѣемъ, конечно, передъ собой въ такомъ случаѣ „аріозный" дуэтъ, какъ, напримѣръ, въ кантатѣ „Nun komm" „Wir ehren die Herrlichkeit" для сопрано и альта. Своеобразное сопоставленіе простого речитатива съ аріознымъ дуэтомъ мы встрѣчаемъ въ „речитативѣ" для тенора и альта, тѣсно соединенномъ съ хораломъ. Въ адажіо хоралъ и контрапунктирующій голосъ соединяются, какъ бы для молитвы.

Формы речитатива и аріозо часто бываютъ вкраплены въ аріи: большая арія для баса „Ich, ja ich halte Jesum feste" (въ „Ich lasse dich nicht") представляетъ собой конгломератъ аріи,

речитатива и аріозо. Речитативъ и арія спаяны въ одно цѣлое въ „Wenn einstens die Posaunen schallen“ (кантата „Herr Jesu Christ, wahr Mensch“), имѣющемъ много общаго съ „громами и молніей“ Matthäuspassion.

48.

Подобно аріямъ и аріозо Бахъ часто соединяетъ свои речитативы съ хоромъ.

Особенно онъ любитъ вводить, согласно церковной традиціи, (вѣдь въ сущности говоря, молитвы часто являются лишь парафразами „Отче нашъ“, ибо проповѣдь, вѣдь, обыкновенно только парафраза словъ священнаго писанія), между отдѣльными строками хорала речитативы для различныхъ голосовъ (кантата „Wer weiss, wie nahe mein Ende“). Они вносятъ драматическое оживленіе въ созерцательную лирику текста Gesangbuch'а, какъ напримѣръ въ хоралѣ:

Warum betrübst du dich, mein Herz	Почему ты полно горемъ, сердце мое.
Bekümmerst dich und trägest Schmerz.	Полно заботы и страданій?
Nur um das zeitlich Gut?	Печалишься лишь о земныхъ благахъ?

Альтъ:

Ach ich bin arm / mich drücken schwere Sorgen.	Ахъ, меня гнетутъ тяжкія заботы.
Vom Abend bis zum Morgen / währt meine liebe Noth.	Съ утра до ночи я несу свой тяжкій крестъ.
Dass Gott erbarm!	Помилуй мя, Господи!
Wer wird mich erlösen	Кто освободитъ меня
Vom Leibe dieser bösen	Изъ оковъ сего міра.
Und argen Welt?	Коварнаго и злого.
Wie elend ist's um mich bestellt!	Какъ печальна жизнь моя!
Ach! wär ich doch nur todt!	О, еслибъ я покоился уже въ могилѣ!
Vertrau du deinem Herrn Gott,	Возложи свои упованія на Господа.
Der alle Ding erschaffen hat.	Который создалъ вселенную.

Подобнаго же характера речитативъ (басъ) служитъ переходомъ ко второй строфѣ хорала, и, послѣ исполненія ея, сопрано излагаетъ другую свою жалобу на судьбу. Очень рѣзкій отпоръ даетъ ему ритмически и имитаціонно углубленный хоралъ, указывая на неумѣстность плача и жалобъ („Отецъ, Господь нашъ поможетъ тебѣ нести страданія“). Въ поздравительной кантатѣ „Schwingt freudig euch empor“ (заключительный хоръ) речитативы исполняются разными гостями, хоръ же (простая пѣсенная форма) присоединяется къ нимъ и исполняетъ вступленіе и заключеніе. Иногда же, напротивъ того, Бахъ вплетаетъ хоралъ въ речитативъ (кантата „Gelobt seist du“—„Der Glanz der höchsten Herrlichkeit“). Въ соединеніи съ хоромъ встрѣчается также часто аріозо („O Schmerz“—„So schlafen unsere Sünden ein“ въ Matthäuspassion), и арія („Mein lieber Jesu“—„Jesu, der du warest todt“ или „Eilt, ihr angefochtnen Seelen“—„Wohin?“ въ Johannispassion). Какъ геніально Бахъ умѣетъ сочетать въ одну драматическую послѣдовательность речитативъ и хоралъ показываетъ намъ речитативъ для альта, „Geh, Welt“, съ нисходящей и восходящей гаммой, въ видѣ лейтъ-мотива. Въ хоралѣ, примыкающемъ къ речитативу, „Was frag ich nach der Welt“ оркестръ успокаивается и переходитъ въ спокойное, размѣренное движеніе. Дуэтъ также входитъ во взаимодѣйствіе съ хоромъ („Aller Augen“ въ „Du wahrer Gott“). Хоры, по большей части, состоятъ изъ хоровыхъ дуэтовъ (ср. альтернативъ въ хоровомъ гавотѣ кантаты „Leichtgesinnte Flattergeister“). Или же четырехголосный хоръ представляетъ собой двойной хоровой дуэтъ („Wär Gott nicht mit uns“ въ кантатѣ того же названія). Удивительная одухотворенность хора, о которой мы говорили уже выше, несомнѣнно была связана съ тѣмъ, что Бахъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи небольшой хоръ, состоявшій, такъ сказать, только изъ „солистовъ“. Сольныя партіи являются часто даже въ кантатѣ выразителями какой-либо опредѣленной драматической ситуаціи. Такого рода характеръ носятъ, напримѣръ, речитативы, аріозо и аріозные дуэты въ пасхальной кантатѣ „Denn du wirst meine Seele“. Мы можемъ дать лишь отдаленное представленіе о тѣхъ многоразличныхъ проблемахъ формы, которыя ставитъ себѣ Бахъ. Только глубокое проникновеніе въ духовный міръ Баха, какое даетъ намъ практическое занятіе и изученіе его партитуръ, даритъ все новыя и новыя откровенія, какія раскрываетъ изслѣдователю звѣздное небо, или глубины океана.

49.

Что церковныя кантаты по большей части имѣютъ уклонъ въ сторону драматическаго искусства, показываютъ не только ихъ *тексты,* которые заключаютъ въ себѣ часто драматическія сцены, заимствованныя Бахомъ изъ священнаго писанія. Даже святая Троица служитъ темой для звукового изображенія. Мы слышимъ не только голосъ Христа, появляющагося въ кантатѣ, какъ индивидуально очерченный образъ), но и Духа Святаго, въ кантатѣ „O Ewigkeit“ II, и Богъ, въ своей единосущности Отца и Сына, обращается къ кающимся грѣшникамъ во второмъ речитативѣ кантаты „Liebster Jesu“. Бахъ никогда не впадаетъ въ тотъ рабски зависимый церковный стиль, который свойственен духовнымъ композиціямъ нашего времени. Его произведенія отличаются всегда драматически конкретной декламаціей, не отступающей ни передъ какимъ реализмомъ выраженія и звукоизображеній, на что мы уже указывали раньше. Для болѣе рельефнаго выдѣленія словъ текста, нашъ мастеръ часто прибѣгаетъ къ различнымъ нюансамъ темпа (ср. „дуэтный речитативъ“ въ кантатѣ „Nur jedem das Seine“, гдѣ наряду съ главнымъ темпомъ, мы встрѣчаемъ указанія „un poco allegro“—„adagio“ и т. д.).

Самая концепція его кантатъ показываетъ намъ, какъ глу-

боко онѣ проникнуты драматической эмоціей. Характерныя въ этомъ отношеніи произведенія нашего мастера отличаются разнообразіемъ тональностей, речитативы по большей части не имѣютъ единой тональной основы, ихъ модуляціи чрезвычайно богаты, и уменьшенный септъ-аккордъ [1]) играетъ въ нихъ очень значительную роль, церковная пѣснь съ ея комплексомъ идей и представленій поддерживаетъ драматическое развитіе музыки, подобно Вагнеровскимъ лейтъ-мотивамъ. Развѣ не замѣчательно, что большинство изъ его кантатъ кончаются въ другой тональности, чѣмъ въ той, въ которой начинаются? Какой композиторъ драматической музыки превосходитъ Баха въ смѣлости, съ которой онъ начинаетъ свои композиціи? Чего только не говорилось еще въ недавнее время о революціонности Бетховена, который нѣсколько разъ начиналъ свои пьесы съ доминантъ-септъ-аккорда. По сравненію съ нимъ Бахъ является суверенномъ, правящимъ надъ „сверхъ-людьми". Насъ шокируетъ только, что проблема формы, которой онъ, по необходимости, долженъ былъ отдавать свои творческія силы, играетъ у него такую большую роль. Но, вѣдь она доминируетъ также и у Бетховена, только мы не замѣчаемъ теперь этого, такъ какъ его немногочисленныя звуковыя формы болѣе близки намъ, чѣмъ музыка Баха. Но наврядъ ли въ ней отсутствуютъ какіе бы то ни было музыкальные ингредіенты. Припомнимъ, какъ нашъ мастеръ начинаетъ съ рѣзко выдѣляющагося аккорда, а именно съ сопоставленія тоники и доминанты, когда рѣчь идетъ о „грѣхѣ" или нашей грѣховности (начало „Не поддавайся соблазну грѣха", такъ же, какъ въ речитативѣ для баса „И если грѣхи наши" въ кантатѣ „Es ist das Heil"), какъ онъ заканчиваетъ речитативъ (для тенора „Die ganze Welt ist nur ein Hospital" и т. д. въ кантатѣ „Es ist nichts Gesundes") или хоръ („Herr, wie du willst" въ кантатѣ того же названія) безъ всякихъ околичностей септъ-аккордомъ, какъ онъ иногда неожиданно обрываетъ музыкальную рѣчь оркестра двойнымъ эхо фанфары трубы gc, или длинной трелью (арія для баса „Der Herr ist König" въ кантатѣ „Lobe den Herrn ,meine Seele") или же, наконецъ, очень характернымъ пріемомъ, однимъ только замирающимъ звукомъ органа (речитативъ для баса „wenn alle Kraft vergeht" въ кантатѣ „O heilges Geist und Wasserbad"). Въ его музыкѣ мы встрѣчаемъ уже Бетховенскія патетичныя ферматы, о которыхъ такъ краснорѣчиво говоритъ Вагнеръ, какъ напримѣръ въ аріи для баса „Es löschet im Eifer" кантаты „Es reifet

[1]) Мнѣ совершенно непонятно, почему д-ръ Шерингъ говоритъ въ своей статьѣ, помѣщенной въ Bach Jahrbuch за 1904, о „крайне рѣдкомъ" примѣненіи уменьшеннаго септъ-аккорда у Баха. Даже доминантъ-септъ-аккордъ нашъ мастеръ не примѣняетъ такъ часто. Сколько речитативовъ начинается имъ! Часто мы встрѣчаемъ два, три такихъ аккорда подрядъ (ср. напр. при „Betlehem im Stall" въ речитативѣ для баса знаменитой кантаты „Sie werden aus Saba alle kommen"). Именно Бахъ художественно „использовалъ" этотъ аккордъ и въ этомъ отношеніи наши современные композиторы могутъ лишь подражать ему.

euch", въ которой приближеніе „неумолимаго" судьи рисуется ритмикой марша, или въ хорѣ „Der Herr hat Guts an uns gethan", („Preise Jerusalem"), при словахъ „auf lange Jahre naus", надъ словами „сонъ" и „ночь" кантаты „Komm du süsse" онъ ставитъ фермату, чтобы дать звуку постепенно угаснуть, какъ бы погрузиться въ сонъ.

50.

Особенно интересно отмѣтить, наконецъ, какъ индивидуализируетъ Бахъ партіи отдѣльныхъ вокальныхъ солистовъ въ своихъ кантатахъ.

Главный проповѣдникъ—и инсценаторъ у него басъ. Нѣтъ тѣхъ, даже крайне реалистичныхъ, текстовъ, которые Бахъ не поручалъ бы ему, и его проповѣди нерѣдко напоминаютъ Абрагама а Санта Клара [1]), но ихъ богатыя образами и красками звуковыя покровы скрываютъ отъ насъ все то, что въ наше время придавало бы имъ непроизвольно комическій характеръ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, басъ пріобрѣтаетъ какую то особую теплоту выраженія, значительность, возвышенный паѳосъ, когда онъ является вѣщателемъ голоса святого Духа, исполняетъ партію Христа, небеснаго и земнаго пастыря. Наряду съ нимъ, альтъ также возвышается до глубоко впечатлѣющей декламаціи. Онъ нерѣдко занимаетъ постъ, такъ сказать, музыкальнаго викарія. Въ его пѣніи выявляются большія религіозныя идеи, и въ немъ преобладаютъ главнымъ образомъ трагическія ноты. Теноръ всегда излагаетъ содержаніе драматическихъ сценъ (поскольку дѣйствующія лица, о которыхъ идетъ рѣчь, не выступаютъ сами), въ общемъ же онъ, вмѣстѣ съ сопрано, является своего рода „объектомъ" для церковно религіознаго воздѣйствія: онъ передаетъ глубокое раскаяніе и подавленность грѣшника съ большей силой выраженія, чѣмъ альтъ и сопрано. Послѣдній гораздо непосредственнѣе, чѣмъ теноръ передаетъ все наивное, веселое, нѣжное, блаженную радость въ кантатахъ. Само собой разумѣется, что всѣ наши замѣчанія носятъ лишь общій характеръ, и что многое измѣняется при группировкѣ голосовъ въ дуэтахъ и т. д. въ „діалогахъ-же", напротивъ того, характерныя особенности голосовъ выступаютъ болѣе рельефно („O Ewigkeit II").

[1]) Абрагамъ а Санта Клара (Ульрихъ Мегерле), 1644—1709. извѣстный
проповѣдникъ (Вѣна). имѣвшій большое вліяніе на умы своихъ совре-
менниковъ. Онъ обладалъ большимъ литературнымъ талантомъ. умѣніемъ
придавать своимъ проповѣдямъ оттѣнокъ подлинной народности. глубо-
кимъ знаніемъ человѣческой души и отличался фанатичной преданностью
правдѣ. *(Примѣчаніе переводчика).*

Обзоръ церковныхъ кантатъ, по ихъ составнымъ частямъ, инструментовкѣ и времени возникновенія.

Сокращенія:

S (Sopran) = сопранъ, **A** (Alt) = альтъ, **T** (Tenor) = теноръ, **B** (Bass) = басъ, C (Chor) = хоръ, Ch (Choral) = хоралъ, FCh (figurierter Choralchor) = фигурированный хоральный хоръ [FSCh = (einstimmiger figurirter Sopranchoral) = одноголосный фигурированный хоралъ для сопрано], ChF (Choralfuge) = хоральная фуга, FChC (figurierte Choralfuge) = фигурированная хоральная фуга.

R (Rezitativ) = речитативъ, A (Arie) = арія, Ao (Arioso) = аріозо, D (Duett) = дуэтъ, T (Terzett) = терцетъ. So (Sonate) = соната, Sa (Sonatine) — сонатина, Si (Sinfonia) = симфонія, Co (Concerto) = концертъ.

Составъ оркестра. Скрипки, віолы, віолончели, гамбы, контрабасы, флейты, гобои, фаготы, Taille, гобой da caccia, трубы (различнаго рода: Clarino, корнетъ, цинки, литуусъ), тромбоны, литавры, органъ.

Начальныя слова кантаты.	№ по пол. соб. соч. Баха.	Составныя части.	Составъ оркестра.	Время возникновенія.
Ach Gott vom Himmel	2	ChF, RT, AA, RB, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб. 4 тром.	2 лейпц. пер.
Ach Gott, wie manches H. I.	3	C, RCh, AB, RT, DSA, Ch	Стр., 2 гоб., тром., валт.	1733
Ach Gott, wie manches H. II.	58	DSB, RB, AS, RS, DSB	Стр., скр. соло, 2 гоб., Taille.	2 лейпц. пер.
Ach Herr, mich armen Sünder.	135	FChC, RT, AT, RA, AB, Ch	Стр., 2 гоб., тр., тром.	2 лейпц. пер.
Ach, ich sehe	162	AB, RT, AS, RA, DAT, Ch	Стр., фаг., валт.	1715
Ach, lieben Christen	114	FChC, AT, RB, FSCh, AA, RT, Ch	Стр., фл., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Ach, wie flüchtig	26	FCCh, AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., фл., 3 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Allein zu dir	33	FCh, RB, AA, RT, DTB, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Alles nur nach Gottes Willen	72	C, RAoAA, RB, AS, Ch	Стр., 2 гоб.	1723—1727
Also hat Gott die Welt	68	FChC, AS, RB, AB, Ch	Стр., віол. соло, 2 гоб., Taille, тр., 3 тром.	1735
Am Abend aber	42	Si, RT, RA, DST, RB, AB, Ch	Стр., віол. соло, 2 гоб., фаг.	2 лейпц. пер.?
Ärgre, dich, o Seele, nicht	186	I ч.: C, RB, AB, RAoT, AT, FChC; II ч.: RB, AS, RA, DSA	Стр., 2 гоб., фаг., Taille.	1723
Auf Christi Himmelfahrt	128	FChC, RT, AB, DAT, Ch	Стр., 3 гоб., 2 валт., тр.	1735
Aus der Tiefe rufe ich	131	C, DBS[Ch], C, DTA[Ch], C	Скр., 2 віолы, гоб., фаг.	1707/8
Aus tiefer Not	38	ChF, RA, AT, RS, TSAB, Ch	Стр., 2 гоб., 4 тром.	2 лейпц. пер.
Barmherziges Herze	185	DST, RA, AA, RB, AB, Ch	Стр., гоб., фаг., труба.	1715
Bereitet die Wege	132	AS, RT, RA, AA, Ch	Стр., скр. соло, гоб.	1715
Bisher habt ihr nichts gebeten.	87	AB, RA, AA, RT, AB, AT, Ch	Стр., 3 гоб.	1735
Bleib bei uns	6	C, AA, FSCh, RB, AT, Ch	Стр., віол. соло, 3 гоб.	1736
[illegible]	[illegible]	I ч.: C, RB, AA; [illegible]	[illegible]	[illegible]
Bringet her dem Herrn	148	C, AT, RA, AA, RT, Ch	Стр., скр. соло, 3 гоб., труба.	1725
Christen ätzet diesen Tag	63	C, RA, DSB, RT, DAT, RB, Ch	Стр., 3 гоб., фаг., 4 тр., лит.	1723
Christ lag in Todesbanden	4	Si, FChC, ChDSA, FTCh, ChF, FBCh, DST, Ch	Стр., тр., 3 тром.	1724?
Christum wir sollen loben.	121	FChF, AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., гоб., тр., 3 тром.	2 лейпц. пер.
Christ, unser Herr, zum Jordan.	7	C(Ch), AB, RT, AT, RB, AA, Ch	Стр., 2 гобоя.	2 лейпц. пер.
Christus, der ist mein Leben.	95	(FCh, AoT, FCh), RFSCh, RT, AT, RB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	28/IX 1732?
Das ist je gewisslich wahr	141	C, AT, RA, AB	Стр., 2 гобоя.	1720?
Das neugeborne Kindelein.	122	FChC, AB, RS, TSA(Ch)T, RB, Ch	Стр., 3 фл., 2 гобоя, Taille.	2 лейпц. пер.
Dazu ist erschienen.	40	C, RT, Ch, AB, RA, Ch, AT, Ch	Стр., 2 гоб., 2 валт.	1723?
Dem Gerechten muss	195	a) C, RB, AB, RS, C, b) Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	1730?
Denn du wirst meine Seele	15	I ч.: So, AoB, RS, DSA, AT, AS; II ч.: ATB соло, DSA, So, RT, BTAS Кварт. FCh	Стр., 3 тр., литавры.	1704
Der Freide sei mit dir	158	RB, DBS[Ch], RB[Ao], Ch	Стр., скрипка соло.	Веймаръ.
Der Herr denket an uns.	196	Si, C, AS, DTB, C	Струнные.	1708?
Der Herr ist mein getreuer	112	FChC, AA, RB, DST, Ch	Стр., 2 гоб., 2 валт.	1731 2
Der Himmel lacht	31	So, C(5 гол.), RB, AB, RT, AT, RS, AS, Ch	Стр., (2 віолы, 2 віол.), 3 гоб., Taille, фаг., 3 тр., литавры.	1715
Die Elenden sollen essen	75	I ч.: C, RB, AT, RT, AS, RS, FCh; II ч.: Si, RA, AA, RB, AB, RT, FCh	Стр., 2 гоб., труба.	1723
Die Himmel erzählen	76	I ч.: C, RB, AT, RT, AS, RS, FCh; II ч.. Si, RA, AA, RB, AB, RT, FCh	Стр., скр. соло, гамба соло, 2 гоб., труба.	1723
Du Friedefürst	116	FCh, AA, RT, TSTB, RA, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	15/XI 1744
Du Hirte Israel	104	C, RT, AT, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., Taille.	1723—27
Du sollst Gott, deinen Herrn.	77	C, RB, AS, RT, AA, Ch	Стр., 2 гоб, труба.	1723—27
Du wahrer Gott	23	DSA, RT, C (и DTB), FCh	Стр., 2 гоб., тр., 3 тром.	1723?
Ein feste Burg	80	ChF, AS, RB, AS, FCh, RT, DAT, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, 3 тр., лит.	1730—39?
Ein Herz, das seinen Jesum	134	RTA, AT, RTA, DAT, RTA, C	Стр., 2 гобоя.	1735 (1721)
Ein ungefärbt Gemüte.	24	AA, RT, C, RB, AT, FCh	Стр., 2 гоб., труба.	20/VI 1723
Erforsche mich, Gott.	136	C, RT, AA, RB, DTB, Ch	Стр., 2 гобоя, валт.	1723—27
Erfreut euch, ihr Herzen.	66	C, RB, AB, RAT, DAT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб, фаг., тр.	1735
Erfreute Zeit	83	AA, ChRB, AT, RA, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 2 валт.	2/II 1724
Erhalt uns, Herr	126	FChC, AT, RChAT, AB, RT, Ch	Стр., 2 гоб., труба.	2 лейпц. пер.
Erhöhtes Fleisch und Blut	173	RT, AT, AA, DBS, RDST, C	Стр., 2 фл.	1730?
Er rufet seinen Schafen	175	RT, AA, RT, AT, RA, AB, Ch	Стр., соло віол. пик., 3 фл., 2 тр.	1735
Erschallet, ihr Lieder	172	C, RB, AB, AT, DSA, Ch	Стр., віол. (обл.) фаг., 3 тр., лит.	1724?
Erwünschtes Freudenlicht	184	RT, DSA, RT, AT, Ch, C	Стр., скр. соло, 2 фл.	1724?
Es erhub sich ein Streit	19	C, RB, AS, RT, AT, RS, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, 3 тр., лит.	1725
Es ist das Heil	9	FChC, RB, AT, RB, DSA, RB, Ch	Стр., віол. соло, фл., 2 гоб.	1731?
Es ist dir gesagt, Mensch.	45	I ч.: C, RT, AT; II ч.: AoB, AA, RA, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер после 1732.
Es ist ein trotzig	176	C, AS, R apieta B, AA, Ch	Стр., 3 гоб.	

Начальныя слова кантаты.	№№ по пол. соб. соч. Баха.	Составныя части.	Составъ оркестра.	Время возникновенія.
Es ist euch gut	108	AB, AT, RT, C, AA, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб.	1735
Es ist nichts Gesundes	25	C, RT, AB, RS, AS, Ch	Стр., 3 фл., 2 гоб., тр., 3 тром.	2 лейпц. пер.
Es reifet euch	90	AT, RA, AB, RT, Ch	Стр., труба.	1732
Es wartet alles auf dich	187	I ч.: C, RB, AA; II ч.: AB, AS, Ch	Стр., 2 гобоя.	27/VII 1732
Falsche Welt	52	Si, RS, AS, RS, AS, Ch	Стр., 3 гоб., фаг., 2 валт.	1731/2
Freue dich, erlöste Schar	30	I ч.: C, RB, AB, RA, Ch; II ч.: RB, AB, RS, AS, RT, C	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	24 VI 1738
Geist und Seele wird verwirret	35	I ч.: Si, AA, RA, AA; II ч.: Si, RA, AA	Стр., 2 гоб., Taille, орг. обл.	1731?
Gelobet sei der Herr	129	FChC, AB, AS, AA, FCh	Стр., скр. соло, фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	1732
Gelobet seist du	91	FChC, RChS, AT, RB, DSA, Ch	Стр., 3 гоб., 2 валт., тром.	2 лейпц. пер.
Gleichwie der Regen	18	Si, RB, RSA, TBC, AS, Ch	4 віолы, віол., валт., 2 фл., фаг.	1713—14?
Gott, der Herr, ist Sonn	79	C, AA, FCh, RB, DSB, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 2 валт., тром.	1735
Gottes Zeit	106	Sa, C, (AT, AB, C), DAB, C	2 гамбы, валт., 2 фл.	1712?
Gott fähret auf	43	I ч. C, RT, AT, RS, AS; II ч.: RB, AB, RA, AA, RS, Ch	Стр., 2 гоб., 3 тр., лит.	1735
Gott ist mein König	71	C, DTS, C, AoB, AA, C, C	Стр., 2 фл., 2 гоб., фаг., 3 тр., лит.	4/II 1708
Gott ist unsere Zuversicht	197	a) C, RB, AA, RB, Ch; b) AB, RAoS, AS, RB, Ch	Стр., 2 гоб., фаг. (обл.), 3 тр., лит.	1737—38
Gottlob! nun geht das Jahr	28	AS, ‹ hF, AoB, RT, DAT, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, тр., 3 тромб.	1723—27
Gott, man lobet dich	120	AA, C, RB, AS, RT, Ch	Стр., віол. соло, 2 гоб., 3 тр., лит.	
Gott soll allein	169	Si, AoA, AA, RA, AA, RA, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, орг. (обл.).	1731, 32?
Gott, wie dein Name	171	C, AT, RA, AS, RB, FCh	Стр., скр. соло, 2 гоб., 3 тр., тром.	1730, 36
Halt im Gedächtnis	67	C, AT, RA, Ch, RA, ABC, Ch	Стр., фл., 2 гоб., валт.	1723—27
Herr Christ, der ein'ge	96	FChC, RA, AT, RS, AB, Ch	Стр., фл., фл. пик., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Herr, deine Augen	102	I ч.: C, RB, AA, AoB; II ч.: AT, RA, Ch	Стр., фл., 2 гоб.	1731?
Herr, gehe nicht	105	C, RA, AS, RB, AT, FCh	Стр., 2 гоб., валт.	1723—27
Herr Gott, Beherrscher		Вѣнчальная кантата = „Gott man lobet dich"		1733 или ран.
Herr Gott, dich loben alle wir	130	FChC, RA, AB, DRST, AT, Ch	Стр., фл, 3 гоб., 3 тр., лит.	2 лейпц. пер.
Herr Gott, dich loben wir	16	FChC, RB, ABC, RA, AT, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Herr Jesu Christ, du	113	FCh, FACh, AB, RChB, AT, RT	Стр., фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Herr Jesu Christ, wahr'	127	FChC, RT, AS, RAB	Стр., 2 фл., 2 гоб., тр.	2 лейпц. пер.
Herr, wie du willt	73	FCh(R), AT, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., валт., орг. (обл.).	1723—27

Начальныя слова кантаты.	№№ по пол. соб. соч. Баха.	Составныя части.	Составъ оркестра.	Время возникновенія.
Herz und Mund	*147*	*I ч.: C, RT, AA, RB, AS, FCh; II ч.: AT, RA, AB, FCh*	Стр., скр. соло, 2 гоб., фаг., тр.	1716
Himmelskönig	*182*	So, RB, AB, AA, AT, FChC, C	Стр., фл.	1715
Höchsterwünschtes Freudenfest. (*на освящение органа*)	*194*	I ч.: C, RB, AB, RS, AS, Ch; II ч.: RT, AT, RSB, DSB, RB, Ch	Стр., 3 гоб., 2 фаг.	2/XI 1723
Ich armer Mensch	55	AT, RT, AT, RT, Ch	Стр., фл., гоб.	1731, 32?
Ich bin ein guter Hirt	85	AB, AA, FSCh, RT, AT, Ch	Стр., віол.-пик. (соло), гоб., орг. (обл.).	1735
Ich bin vergnügt	84	AS, RS, AS, RS, Ch	Стр., віол. (соло), гоб.	1731, 32?
Ich elender Mensch	48	C, RA, Ch, AA, RT, AT, Ch	Стр., 2 гоб., тр.	1732?
Ich freue mich in dir	133	FChC, AA, RT, AS, RB, Ch	Стр., віол. соло, 2 гоб., тр.	1735?
Ich geh und suche	49	Si, AB, RSB, AS, RSB, DSB	Стр., віол. пик. (соло), орг. (обл.), гб.	1731—32?
Ich glaube, lieber Herr	109	C, RT, AT, RA, AA, FCh	Стр., 2 гоб., валт.	1730?
Ich habe genug	82	AB, RB, AB, RB, AB	Стр., 2 гоб.	1731—32?
Ich habe meine Zuversicht	188	Co, AT, RB, AA, RS, Ch	Стр. (віол.), орг. (обл.), гоб.	1730—31?
Ich hab in Gottes Herz	92	FChC, RChB, AT, FACh, RT, AB, Ch(R), AS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Ich hatte viel Bekümmernis	21	I ч.: Si, C, AS, RT, AT, C; II ч.: RSB, DSB, FChC, AT, C	Стр., гоб., фаг., 3 тр., 4 тром. лит.	1714—15?
Ich lasse dich nicht	157	DTB, AT, RT, AB(R, Ao), Ch	Стр. (віолетта), фл., гоб.	фер. 1727
Ich liebe den Höchsten	174	Si, AA, RT, AB, Ch	3 скр., 3 віолы, 3 віол., контр., 3 гоб., 2 валт.	1731—32?
Ich ruf zu dir	177	FChC, AA, AS, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., фаг.	6/VII 1732
Ich steh mit einem Fuss	156	Si, DST(Ch), RB, AA, RB, Ch	Стр., гоб.	1730
Ich weiss, dass mein Erlöser	160	AT, RT, AT, RT, AT	Скр. соло, фл.	1713—14?
Ich will den Kreuzstab	56	AB, RB, AB, RB, Ch	Скр., 2 гоб., Taille.	1731—32?
Ihr, die ihr auch von Christo	164	AT, RAoB, AA, RT, DSB, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	1723—24?
Ihr Menschen, rühmet	167	AT, RA, DSA, RB, FCh	Стр., гоб., тр.	1723—27
Ihr Pforten zu Zion		Сохранив. только въ видѣ фрагмента Ratswahlkantate. Соб. соч. Bach т. 51 (1730—1740?)		
Ihr werdet weinen	103	C, RT, AA, RA, AT, Ch	Стр., скр. соло, фаг. пик., фл., 2 гоб., тр.	1735
In allen meinen Thaten	97	FChC, AB, RT, AT, RA, AA, DSB, AS, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 2 фаг.	1734
Jauchzet Gott	51	AS, RS, AS, FSCh, AS	Стр., труба.	1731—32?
Jesu, der du meine Seele	78	C, DSA, RT, AT, RB, AB, Ch	Стр., фл., 2 гоб.	Лейпцигъ.
Jesu, nun sei gepreiset	41	Si, RT, AA, DST, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., фаг.	1736
Jesus nahm zu sich	22	ATC, AA, RB, AT, Ch	Стр., гоб.	1723
Jesus schläft	81	AA, RT, AT, AB, AB, RA, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	1724
Komm, du süsse Todesstunde	161	AA, RT, AT, RA, C, Ch	Стр., 2 фл., орг. (обл.).	1715
Leichtgesinnte Flattergeister	181	AB, RAoA, AT, RS, C	Стр., фл., гоб., тр.	1723—27

Начальныя слова кантаты.	№№ по пол. соб. соч. Баха.	Составныя части.	Составъ оркестра.	Время возникновенія.
Liebster Gott	8	FChC, AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., фл., 2 гоб., валт.	1723—27
Liebster Emmanuel	123	FChC, RA, AT, RB, AB, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	2лейпц пер.
Liebster Jesu, mein Verlangen.	32	AS, RB, AB, RS, DSB, Ch	Стр., скр. соло, гоб.	2лейпц. пер.
Lobe den Herren, den.	137	FChC, AA, DSB, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 3 тр., лит.	1732?
Lobe den Herrn, meine (D)	69	C, RS, AA, RT, AB, Ch	Стр., 3 гоб., фаг., 3 тр., лит.	1724
Lobe den Herrn, meine (B)	143	C, FSCh, RT, AT, AB, AT, FChC	Стр., фаг., 3 валт., лит.	1735
Lobet Gott in seine Reichen.	11	C, RT, RB, AA, RT, Ch, RTB, RA, RT, AS, FChC	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	(см. оратор.).
Mache dich, mein Geist	115	FChC, AA, RB, AS, RT, Ch	Стр., віол. пик., фл., гоб., валт	2 лейпц. пер.
Man singet mit Freuden	149	C, AB, RA, AS, RT, DAT, Ch	Стр., 3 гоб., фаг., 3 тр., лит.	29/IX 1731
Meinen Jesum lass ich nicht	124	FChC, RT, AT, RB, DSA, Ch	Стр., гоб., валт.	2 лейпц пер.
Mein Gott, wie lang	155	RS, DAT, RB, AS, Ch	Стр., фаг.	19/I 1716
Meine Seel erhebt.	10	FChC, AS, RT, AB, DAT, RT, Ch	Стр., 2 гоб., тр.	2 лейпц. пер.
Meine Seele rühmt	189	AT, RT, AT, RT, AT	Скр., контр., фл., гоб.	2лейпц. пер.?
Meine Seufzer	13	AT, RA, FACh, RS, AB, Ch	Стр., скр. соло, 2 фл., гоб.	2лейпц. пер.?
Meine liebster Jesus	154	AT, RT, Ch, AA, AoB, RT, DAT, Ch	Стр. 2 гоб.	1724
Mit Fried und Freud	125	FChC, AA, RChB, DTB, RA, Ch	Стр., фл., гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Nach dir, Herr	150	Si, C, AS, C, TA(Ch?), TB, C, C	Стр. (безъ віолы), фаг.	1711?
Nimm von uns, Herr	101	ChF, AT, RChS, AB, RChT, DSA, Ch	Стр., фл., 2 гоб., Taille, тр., 3 тром.	2 лейпц. пер.
Nimm, was dein ist.	144	C, AA, Ch, RT, AS, Ch	Стр., гоб.	1723—27
Nun danket alle Gott	192	Кантата, сохранившаяся лишь частью, по одноименной церковной пѣсни.		1733/4?
Nun ist das Heil	50	C(8 голос.)	Стр., 3 гоб., 3 тр., лит.	2лейпц. пер.?
Nun Komm, der Heiden I	61	C, RT, AT, RB, AS, Ch	Стр., фаг.	1714
Nun Komm, der Heiden II.	62	FChC, AT, RB, AB, RSA, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Nur jedem das Seine	163	AT, RB, AB, RSA, DSA, Ch	Стр., 2 обл. віол., гоб.	24/XI 1715
O ewiges Feuer [1])	34	C, RT, AA, RB, C	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	1740—41?
O Ewigkeit I	20	I ч.: FCh, RT, AT, RB, AB, AA, Ch; II ч.: AB, RA, DAT, Ch	Стр., 3 гоб., тр.	1723—27
O Ewigkeit II (Діалогъ).	60	DAT, RAT, DAT, RAB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	1732?
O heilges Geist- u. Wasserbad.	165	AS, RB, AA, RB, AT, Ch	Стр., фаг.	1724
O Jesu Christ, meins Lebens	118	FChC	2 Lituus (цинки), тр., 3 тром.	ок. 1737
Preise, Jerusalem.	119	Ув. C, RT, AT, RB, AA, RS, C, RA, Ch	Стр., 2 фл., 3 гоб., 4 тр., лит.	30/VII 1730
Schau, lieber Gott	153	Ch, RA, AB, RT, Ch, AT, RB, AA, Ch	Струнные.	2/I 1724
Schauet doch und sehet.	46	C, RT, AB, RA, AA, FCh	Стр., 4 фл., 2 гоб., тр. (валт.).	1723—27
Schlage doch	53	Авторъ считаетъ ее подложной.		
Schmücke dich	180	FChC, AT, RS(Ch), RA, AS, RB, Ch	Стр., віол.-пик., 2 фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер.

Schwingt freudig euch	36	I ч.: C, FChC, AT, Ch; II ч.: AB, FTCh, AS, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб.	около 1730
Sehet, welch eine Liebe	64	C, Ch, RA, Ch, AS, RB, AA, Ch	Стр., гоб., тр., 3 тром.	1723
Sehet, wir gehen hinauf.	159	RAoBA, DAS(Ch), RT, AB, Ch	Стр., гоб.	1729—30?
Sei Lob und Ehr	117	FChC, RB, AT, Ch, RA, AB, AA, RT, Ch	Стр., скр. соло, 2 фл., 2 гоб.	1733—34?
Selig ist der Mann (Діалогъ)	57	AB, RS, AS, RSB, AB, RSB	Стр., скр. соло, 2 гоб., Taille.	2лейпц. пер.?
Siehe, ich will Fischer	88	I ч.: AB, RT, AT; II ч.: ATB, DSA, RS, Ch	Стр., 2 гоб, Taille.	1732?
Siehe zu, dass deine	179	C, RT, AT, RB, AS, Ch	Стр., 2 гоб.	18/VI 1724
Sie werden aus Saba	65	C, Ch, RB, AB, RT, AT, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 2 валт.	6/I 1724
Sie werden euch in den Bann I.	44	DTBC, AA, FTCh, RB, AS, Ch	Стр., 2 гоб., фаг.	1723—27
Sie werden euch in den Bann II.	183	RB, AT, RA, AS, Ch	Стр., віол.-пик., 4 гоб.	1735
Singet dem Herrn	190	C(Ch), FChR, AA, RB, DTB, RT, Ch	Стр., 3 гоб., 3 тр., лит. (пезакон).	1724
So du mit deinem Munde	145	Ch, C, DST, RT, AB, RS, Ch	Стр., фл., 2 гоб., тр	1729—30?
Süsser Trost	151	AS, RB, AA, RT, Ch	Стр., фл., гоб.	2 лейпц. пер.
Tritt auf die Glaubensbahn	152	Co, AB, RB, AS, RB, DSB	Віола д'амуръ, гамба, фл., гоб.	29/XII 1715
Tue Rechnung	168	AB, RT, AT, RB, DSA, Ch	Стр., 2 гоб.	1723—27
Unser Mund sei.	110	C, AT, RB, AA, DST, AB, Ch	Стр., 2 фл., 3 гоб., фаг., 3 тр., лит.	1734—37?
Uns ist ein Kind	142	Co, C, AB, C, AT, RA, AA, FCh	Стр., 2 фл., 2 гоб.	1712/3
Vergnügte Ruh	170	AA, RA, AA, RA, AA	Стр., фл., гоб., орг. (обл.).	1732?
Wachet auf	140	FChC, RT, DSB, FTCh, RB, DSB, Ch	Стр. (скр. соло, віол. пик.), 2 гоб., Taille, валт.	1731
Wachet, betet.	70	I ч.: C, RB, AA, RT, AS, RT, Ch; II ч.: AT, RB, AB, Ch	Стр., обл. віол., гоб., фл., тр.	1716
Wahrlich, wahrlich	86	AB, AA, FSCh, RT, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гобоя.	1723—27
Wär Gott nicht mit uns.	14	C(FChC), AS, RT, AB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	30/I 1735
Warum betrübst du dich	138	FCh(R), RB, Ch(R), RT, AB, RA, FCh	Стр., 2 гоб.	1732?
Was frag ich.	94	FChC, AB, RChT, AA, RChB, AT, AS, Ch	Стр., фл., 2 гоб.	1735?
Was Gott tut I	98	FChC, RT, AS, RA, AB	Стр., 2 гоб., Taille.	1731—35
Was Gott tut II.	99	FChC, RB, AT, RA, DSA, Ch	Стр., фл., гоб., валт.	1731—35
Was Gott tut III	100	FChC, DAT, AS, AB, AA, FChC	Стр., обл. віол., фл., гоб, 2 валт., лит.	1731—35
Was mein Gott will.	11	FChC, AB, RA, DAT, RS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Was soll ich aus dir machen	89	AB, RA, AA, RS, AS, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	около 1730
Was willst du dich betrüben	107	FChC, RB, AB, AT, AS, AT, FCh	Стр., 2 фл., 2 гоб., валт.	1735/6?
Weinen, Klagen.	12	Si, C, RA, AA, AB, AT, Ch	Стр., гоб., фл., тр.	1724
Wer da glaubet	37	C, AT, FSACh, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб.	1732?
Wer Dank opfert.	17	I ч.: C, RA, AS; II ч.: RT, AT, RB, Ch	Стр., 2 гоб.	1736?
Wer mich liebet I	59	DSB, RS, Ch, AB	Стр., 2 тр., лит.	1716
Wer mich liebet II	74	C, AS, RA, AB, AT, RB, AA, Ch	Стр., скр. соло, 3 гоб., 3 тр., лит.	1735

Начальныя слова кантаты.	№№ по пол. соб.соч. Баха.	Составныя части.	Составъ оркестра.	Время возникновенія.
Wer nur den lieben Gott . . .	93	FChC, RChB, AT, DSA, RChT, AS, Ch	Стр., 2 гоб.	1728?
Wer sich selbst erhöhet . . .	47	C, AS, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., орг. (обл.).	1720
Wer weiss, wie nahe	27	FCh(R), RT, AA, RS, AB, хоръ (5 голос.)	Стр., 2 гоб., орг. (обл.).	1731?
Widerstehe doch	54	AA, RA, AA	Струнные.	1731—32?
Wie schön leuchtet	1	FChC, RT, AS, RB, AT, Ch	Стр., 2 гоб., 2 валт.	2 лейпц. пер.
Wir danken alle Gott	29	Si, C, AT, RB, AS, RACh, AA, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 3 тр., лит., орг. (облиг.).	27/VIII 1731
Wir müssen durch viel Trübsal.	146	Si, C, AA, RS, AS, RT, DTB, Ch	Стр., фл., 2 гоб., тр., орг. (обл.).	около 1735
Wo gehest du hin	166	AB, AT, FSCh, RB, AA, Ch	Стр., гоб.	1723—27
Wo Gott, der Herr	178	FChC, FAChR, AB, FTCh. FChR, AT, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Wohl dem, der sich	139	FChC(u.ChF), AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Wo soll ich fliehen hin. . . .	5	FChC, RB, AT, RA, AB, RS, Ch.	Стр., віола соло, 2 гоб., тр.	1735?
Wünschet Jerusalem Glück . .		Кантата эта затерялась (см. Спитта II, 299, 809)		27/VI 1730

Свѣтскія кантаты.

51.

По разнымъ поводамъ нашему мастеру приходилось писать „сценическую" музыку, и въ ней мы находимъ истые шедевры его звукотворчества, все равно, идетъ ли дѣло о гордой, претенціозной „Drama per musica" для придворнаго празднества или „Cantate bourlesque", какъ называется, напримѣръ, „Koffee Cantate".

Многія изъ этихъ композицій, по всей вѣроятности, не дошли до насъ, что доказываетъ намъ цѣлый рядъ духовныхъ кантатъ, характеръ музыки которыхъ почти совсѣмъ не вяжется съ текстомъ. Съ первыхъ самостоятельныхъ выступленій въ качествѣ композитора до послѣднихъ годовъ своей жизни, Бахъ никогда не пропускалъ возможности „презентовать" такого рода музыку королю, членамъ городского совѣта, своимъ покровителямъ, друзьямъ и дать исходъ своему прирожденному чувству юмора.

Охотничья кантата „Was mir behagt"—застольная музыка, заказанная Баху его повелителемъ, герцогомъ Веймарскимъ для празднества въ честь дня рожденія его сосѣда въ Саксенъ-Вейссенфельзѣ—была исполнена въ 1716 году и представляетъ собой свѣжее, довольно объемистое произведеніе со многими сценически изобразительными моментами, которые не теряютъ своего характера даже въ переработкахъ. Отдѣльныя части ея были перенесены мастеромъ въ различныя церковныя кантаты, какъ, напримѣръ, въ Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebet" („Du bist geboren mir zu gute"). Знаменитая арія для сопрано „Mein gläubiges Herze" содержитъ, однако, лишь Basso ostinato, заимствованный оттуда. Съ нимъ Бахъ связываетъ прелестную мелодію, полную благородства. Матеріалъ другой кантаты на св. Троицу заимствованъ, по большей части, изъ „серенады" на день рожденія (1717 ?) кетенскаго герцога. Послѣдняя была несомнѣнно написана самимъ Бахомъ („durchlauchtigster Leopold"), о чемъ мы можемъ судить, съ увѣренностью, по популярнымъ формамъ, ритмикѣ дуэта (Tempo di Menuetto!) и заключительнаго хора.

Другая, сохранившаяся лишь въ видѣ фрагмента, свѣтская кантата „Mit Gnaden bekröne" (вступительныя слова текста: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht"), состоящая изъ поздравительныхъ соло и ансамблей, тоже написана въ кетенскій періодъ и, въ видѣ церковной кантаты, была подогнана подъ текстъ „Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiss".

Быть можетъ, также къ кетенскому періоду принадлежитъ композиція, „Weichet nur, betrübte Schatten", которая исполня-

лась во время свадебнаго пиршества дружеской Баху молодой четы. Эта прелестная кантата рисуетъ весну въ природѣ и весеннюю радость въ сердцѣ. Арія „Phoebus eilt“ содержитъ въ себѣ эмбріонъ заключительной части шестой сонаты для скрипки и клавира.

Въ 1726 году Бахъ еще разъ фигурировалъ со своими пѣвцами и музыкантами, которыхъ онъ привезъ для этой цѣли изъ Лейпцига, въ качествѣ капельмейстера кетенскаго герцога, исполняя въ Кетенѣ поздравительную кантату „Steigt freudig in die Luft“. Это яркое произведеніе пригодилось ему еще и по другому поводу, причемъ текстъ былъ переработанъ, и первый хоръ, соотвѣтственно съ основнымъ поэтическимъ мотивомъ, начинался въ этой новой редакціи со словъ „Schwingt freudig euch empor“ (Пикандеръ). Значительная часть этой композиціи была также перенесена въ церковную кантату, съ сохраненіемъ, конечно, всего, что можно было взять изъ прежняго текста.

Лейпцигская свадебная кантата (1728, Пикандеръ), „Vergnügte Pleissenstadt“, была представлена, впослѣдствіи, Бахомъ, въ качествѣ кантаты, воспѣвающей городъ Лейпцигъ и его благородный магистратъ. Къ сожалѣнію эта композиція, какъ и многія подобныя ей, не дошла до насъ.

52.

Для академическихъ празднествъ и торжественныхъ актовъ Бахъ написалъ большое количество кантатъ. Первая изъ нихъ была сочинена на празднованіе дня рожденія знаменитаго въ то время философа, доктора Августа Миллера. Это была „Drama per Musica“ Der zufriedengestellte Aeolus (1725—Пикандеръ). Во время написанія этой кантаты Бахъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи „достаточныя художественныя средства“. Его оркестръ— обыкновеннаго состава и содержитъ, кромѣ того, еще три трубы, двѣ валторны. Всѣ тайныя и явныя силы природы, о которыхъ говоритъ текстъ, преисполненный разныхъ миѳологическихъ аллегорій, служатъ Баху мотивами для грандіозныхъ звукоизображеній: музыка то бушуетъ, какъ буря, то нѣжно шепчетъ, успокаиваетъ, шутитъ! Вся кантата заканчивается громкимъ „vivat“ въ честь „счастливаго ученаго“ Августа. Она исполнялась, повидимому, на открытомъ воздухѣ, такъ какъ профессора чествовали, вѣроятно, въ какомъ-либо саду. Ту же композицію Бахъ использовалъ въ 1734 году также и для торжественнаго коронованія своего курфюрста Фридриха Августа II, вступавшаго на польскій престолъ подъ именемъ Августа III („Blast Lärmen, ihr Feinde“).

Для университета была предназначена Drama per musica въ честь доктора Корта (1726), получившаго профессуру. Подъ звуки марша академическіе граждане вступаютъ въ актовый залъ,

DRAMA
PER MUSICA,
Welches
Bey dem Allerhöchsten
Krönungs-Feste
Des
Aller-Durchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten
Augusti III.
Königs in Pohlen und Chur-
Fürsten zu Sachsen,
in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführet wurde
in dem
COLLEGIO MUSICO
durch
J. S. B.

Leipzig, den Jan. 1734.
Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

Заглавный листъ къ тексту кантаты Баха.

„Blast Lermen“. (факсимиле).

DRAMA
PER MUSICA,

Welches

Bey dem Allerhöchsten

Geburths-Feste

Der

Allerdurchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten

Königin in Pohlen

und

Churfürstin zu Sachsen

in unterthänigster Ehrfurcht

aufgeführet wurde

in dem

COLLEGIO MUSICO

Durch

J. S. B.

Leipzig, dem 8. December 1733.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf

Заглавный листъ къ тексту кантаты Баха „Tönet ihr Pauken" (факсимиле).

и нѣсколько сухо обрисованныя фигуры прилежанія, благородства, счастія и благодарности возносятъ хвалу ученому. Помпезный ступительный хоръ „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ прекрасно контрастируетъ съ бодрымъ, свѣжимъ заключительнымъ „Vivat“. Кантата впослѣдствіи также послужила для торжественнаго празднованія дня рожденія короля („Auf, schmetternde Töne“).

53.

Такимъ образомъ, мы переходимъ къ разсмотрѣнію тѣхъ торжественныхъ композицій въ честь королевскаго дома, которыя Баху приходилось писать въ качествѣ руководителя музикъ-коллегіума Телемана. Въ 1733 году день рожденія наслѣднаго принца былъ отпразднованъ „drama per musica“, „Hercules auf dem Scheidewege“ (или „die Wahl des Hercules: „Lasst uns sorgen“, на текстъ Пикандера). Это поэтичное произведеніе перешло цѣликомъ—за исключеніемъ послѣдняго хора и речитативовъ—въ рождественскую ораторію.

Подобную же судьбу имѣла блестящая торжественная композиція на день рожденія королевы (8 декабря 1733 года), которая была закончена Бахомъ только наканунѣ празднества („Tönet ihr, Pauken“).

„Cantata gratulatoria“ на 5 октября 1734 года, судя по тексту, была написана очень спѣшно. Она представляла собой „вечернюю музыку“, которую студенты исполняли въ присутствіи Высочайшихъ особъ. Въ ней мы находимъ, въ видѣ торжественнаго вступленія, двойной хоръ, сопровождаемый литаврами и трубами („Preise dein Glücke“). Впослѣдствіи онъ вошелъ въ осанну H-moll'ной мессы. Одинъ изъ номеровъ этой несовсѣмъ выдержанной композиціи былъ примѣненъ мастеромъ въ его „рождественской ораторіи“. Непосредственно затѣмъ (7 октября) члены Collegium musicum устроили торжественное празднованіе дня рожденія короля. Въ поздравительной кантатѣ содержатся тонкіе, технически очень тщательно отдѣланные рисунки, аллегоріи отечественныхъ рѣкъ Вислы, Эльбы, Плейссе и Дуная (королева была австрійской принцессой), которыя привѣтствуютъ короля. Произведеніе это въ музыкальномъ смыслѣ необычайно поэтично и богато. Текстъ же Пикандра нуждается въ коренной переработкѣ. Мы приведемъ лишь одинъ небольшой образецъ его „придворной“ поэзіи. Эльба поетъ:

„Пусть лучше Малабаръ
„Закинетъ неводъ у береговъ моихъ:
„Чѣмъ мнѣ навсегда
„Потерять тебя, дражайшій Августъ мой“.

„Eh soll der Malabar
„an meinem Ufer fischen:
„Eh ich will ganz und gar,
„dich, theuerster Augustus missen“.

54.

Сольныя кантаты того періода: „Von der Vergnügsamkeit“, которая, быть можетъ, была сочинена для домашнихъ концертовъ мастера, „O holder Tag“, очень граціозная свадебная кантата для сопрано и баса, написанная имъ въ послѣдніе годы жизни. Ея текстъ неоднократно замѣнялся другимъ, и сама кантата исполнялась, такимъ образомъ, каждый разъ, какъ новое произведеніе. Кантата очень энергично защищаетъ музыку отъ нападковъ со стороны ея „ученыхъ“ противниковъ. Италіанскую сольную кантату съ чембало мы имѣемъ въ „Amore traditore“, которая носитъ характеръ явнаго подражанія италіанскимъ камернымъ кантатамъ. Прелестный компромисъ между Баховскими душевными переживаніями и романскими красками и ароматомъ раскрывается намъ въ кантатѣ для сопрано „Non sà che sia dolore“ (съ великолѣпной симфоніей), текстъ которой представляетъ собой мало отрадную смѣсь нѣмецкаго съ италіанскимъ.

55.

Сатирическіе элементы содержатся въ двухъ кантатахъ. „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ (Пикандера, 1731 или 1732) былъ написанъ въ очень безотрадный періодъ жизни мастера, которому пришлось пережить не мало тяжелыхъ часовъ, изъ-за злостныхъ критическихъ выпадовъ молодого литератора Шейбе. Послѣдній упрекалъ Баха за напыщенность, запутанность его музыки (упреки, впрочемъ, повторяемые еще и въ наши дни) и утверждалъ, что искусство нашего мастера идетъ ложными путями. Противъ этихъ Бекмессерскихъ выходокъ и ихъ виновника („Мидасъ“ — который въ концѣ кантаты „украшенъ длинными, ослиными ушами“) нашъ мастеръ и выступаетъ въ этомъ поэтичномъ и остроумномъ музыкальномъ турнирѣ, заканчивающемся слѣдующимъ обращеніемъ Момуса:

„Du guter Mydas, geh' nun hin,
und lege dich in deinem Walde nieder,
Doch tröst dich, du hast noch mehr dergleichen Brüder.
Der Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,
Man urteilt in den Tag hinein
Und die so tun gehören alle in deine Zunft“.
Мой добрый Мидасъ, уйди обратно въ лѣсъ твой,
Но утѣшься тѣмъ, что у тебя есть много братьевъ такихъ-же, какъ ты
Неразуміе, непониманіе.
Стараются нынѣ стать рядомъ съ мудростью,
И судятъ обо всемъ свысока,
И тѣ кто поступаютъ такъ, всѣ принадлежатъ къ твоему десятку.

Обращаясь (къ Фебу-Баху):

„Ergreife, Phöbus, nun die Leyer wieder,
„Es ist nichts Lieblichers, als deine Lieder“.
„Возьми же, Фебъ, вновь въ руки свою лиру,
Нѣтъ ничего прелестнѣе, чѣмъ твои пѣсни“.

Хоромъ въ честь искусства, истые представители котораго не должны бояться нападковъ и придирчивой критики, такъ какъ ихъ творчеству покровительствуютъ сами боги, Бахъ заканчиваетъ свою юмористическую кантату, въ которой нашъ мастеръ свелъ въ Collegium musicum (1732) счеты со своими противниками.

Когда Баху впослѣдствіи приходилось еще не разъ наталкиваться на пренебрежительное отношеніе къ музыкѣ и ея адептамъ, ученикамъ лейпцигскихъ школъ, онъ вновь взялся за переработку своей кантаты и, какъ мы уже разсказывали, внесъ въ нее новые полемическіе выпады по адресу своихъ противниковъ.

Очень удачной „драматической“ сатирой мы можемъ назвать также и кофейную кантату (1732 Пикандеръ). Въ ней авторъ выступаетъ обличителемъ увлеченія „кофіепитіемъ“, которое только незадолго до этого, но зато очень быстро, стало распространяться въ Германіи. „Отецъ Шлендріанъ“ обѣщаетъ своей дочери Лисхенъ найти ей жениха лишь при условіи, что она откажется совсѣмъ отъ кофія. У Пикандра это обѣщаніе отца возымѣло свое дѣйствіе. Бахъ же избралъ болѣе деликатную обрисовку конфликта. Лисхенъ тайно отъ отца даетъ слѣдующее торжественное обѣщаніе: „Ни одинъ женихъ не перешагнетъ порога моего дома, если не дастъ мнѣ слова, что мнѣ разрѣшено будетъ варить себѣ кофе, когда мнѣ угодно“. Въ заключительномъ хорѣ „кошка всегда будетъ ловить мышей, а дѣвицы—пить кофе“ кофіепитіе получаетъ свою художественную санкцію [1]).

56.

Намъ остается разсмотрѣть еще двѣ „привѣтственныя кантаты“ на тексты Пикандера. Бывшій лакей графа Брюля былъ самъ возведенъ въ санъ имперскаго графа и пожалованъ имѣніемъ Видерау. Его привѣтствовали очаровательной кантатой „Angenehmes Wiederau“, большая часть которой впослѣдствіи перешла въ кантату на Ивановъ день „Freue, dich, erlöste Schar“. И, наконецъ, „мужицкую кантату!“

Нѣкто К. Г. ф. Дискау, королевско-польскій и саксонскій каммергеръ и окружный начальникъ Лейпцига, унаслѣдовалъ отъ матери своей два имѣнія: Kleinzschocher и Knauthain. 30 августа 1742 года, какъ повѣствуетъ Лейпцигская хроника Шварца (1747), въ Kleinzschocher'ѣ состоялось пышное празднество въѣзда въ имѣніе новаго владѣльца. Это празднество увѣковѣчено въ на-

[1]) Кофейная кантата Баха была единственнымъ его произведеніемъ, которое было исполнено при жизни автора внѣ того города, гдѣ онъ жилъ. Такъ, во „Франкфуртскихъ извѣстіяхъ“ за 1739 годъ мы читаемъ: „Во вторникъ 7 апрѣля чужой музыкантъ исполнитъ концертъ, въ которомъ, между прочимъ будутъ выведены въ драмѣ Шлендеріанъ и его дочка Лисхенъ“ *(Примѣчаніе переводчика).*

шей кантатѣ. Авторомъ текста былъ опять таки Пикандеръ. Такъ какъ Дискау, въ качествѣ окружнаго начальника, вѣдалъ также мѣстное финансовое управленіе и являлся, такимъ образомъ, непосредственнымъ начальникомъ лейпцигскаго піиты, то надо полагать, что, по всей вѣроятности, именно это обстоятельство побудило его написать текстъ торжественной кантаты. Бахъ же, желая оказать любезность своему вѣрному и всегда готовому къ его услугамъ составителю текстовъ, сочинилъ соотвѣтствующую музыку.

Дѣйствующими лицами драматическаго діалога являются крестьянскій парень и его возлюбленная, Мике. Начало и конецъ ея составляютъ пѣсенки поселянъ. Мужики и вся картина ихъ жизни написаны грубыми штрихами. Какъ у Ганса Закса, такъ и въ тѣ времена—въ эпоху Руссо—грубый мужикъ служилъ исключительно объектомъ остротъ горожанъ. Соотвѣтственно съ этимъ, весь текстъ пропитанъ крестьянскими оборотами рѣчи, не отличающимися изысканностью выраженій. Но въ общемъ онъ написанъ вполнѣ литературнымъ языкомъ, и только въ началѣ авторъ примѣшиваетъ нѣсколько словечекъ, заимствованныхъ изъ лейпцигскаго діалекта, чтобы придать кантатѣ мужицкій характеръ. Несравненно выше плоскаго текста стоитъ музыка Баха, который использовалъ очень удачно, въ юмористическомъ стилѣ своей музыки, пѣсни и мелодіи различныхъ танцевъ (въ Quodlibet'номъ вступленіи оркестра) и создалъ, такимъ образомъ, художественный типъ, который могъ послужить образцомъ для созданія и развитія настоящаго нѣмецкаго Singspiel'я.

Ораторіи.

57.

Бахъ написалъ рождественскую, пасхальную ораторіи и ораторію на вознесеніе Господне. Если кантата „представляетъ собой лишь пьесу опернаго характера", то нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что мастеръ соединилъ подъ именемъ рождественской ораторіи шесть церковныхъ кантатъ на тексты по евангелію отъ Матѳея и Луки. Правда, она носитъ болѣе созерцательный характеръ, и Бахъ совершенно не пользуется многими драматическими мотивами текста. Однако, мы находимъ въ ней черты, сближающія ее съ старой народной драмой, (симфонія съ „Hirtenmusik", речитативъ для баса „Was Gott dem Abraham verheissen", основной мотивъ которой заимствованъ изъ старыхъ пастушескихъ пѣсенъ, теноровая арія „Frohe, Hirten eilt", „дѣтская колыбельная": Schlafe mein Liebster и т. д., драматическая

сцена у гроба Христа, прощаніе въ пасхальной ораторіи), и на основаніи этого Спитта съ полнымъ правомъ подводитъ ораторію, вмѣстѣ съ музыкой Страстей Господнихъ подъ одно общее понятіе „Мистеріи".

Въ основу этихъ шести кантатъ положены евангелія 1 2, 3 дня рождественскихъ праздниковъ и новаго года, воскресенія послѣ новаго года, на Богоявленіе. Они „разсказываютъ" о рожденіи Христа, о поклоненіи пастырей, славословіи ангеловъ, 4 кантата посвящена крещенію Господню, 5 и 6 волхвамъ съ востока и проискамъ Ирода.

Ихъ народную основу составляютъ хоралы. На первое мѣсто Бахъ ставитъ старинную дѣтскую „рождественскую пѣснь" М. Лютера: „Vom Himmel hoch", за ней слѣдуетъ „Gelobet seist du, Jesu Christu", далѣе онъ „чрезвычайно выдѣляетъ" „Wie soll ich dich empfangen" Гергардта, тексту которой придаетъ особенно глубокое толкованіе, облекая его въ „Passionsmelodie" („O, Haupt"). Мелодія эта помѣщена въ видѣ простого четырехголоснаго хорала въ первой кантатѣ и фигурированнаго хорала въ заключеніи послѣдней кантаты, что придаетъ ей даже извѣстное единство музыкальной концепціи. Мадригальныя части кантаты написаны Бахомъ, совмѣстно съ Пикандеромъ. Оба они старались передѣлать раньше написанныя праздничныя и аналогичнаго характера кантаты въ духовныя. 8 декабря 1733 года Бахъ исполнилъ въ своемъ Collegium musicum въ день рожденія королевы „Drama per musica", текстъ которой былъ сочиненъ имъ, повидимому, самимъ. Два хора изъ нея („Jauchzet" и „Herrscher des Himmels"), а также и аріи „Grosser Herr" и „Herrscher des Himmels", были впослѣдствіи перенесены мастеромъ въ рождественскую ораторію. Въ честь дня рожденія кронъпринца, 5 сентября 1733, Пикандеръ сочинилъ Drama per musica „Die Wahl des Hercules", Бахъ написалъ къ ней музыку и использовалъ хоръ изъ нея („Fallt mit Danken"), четыре аріи „Bereite dich Zion", „Schlafe, mein Liebster", „Flösst mein Heiland", „Ich will nur dir zu Ehren",а также и дуэтъ „Herr, dein Mitleid", для ораторіи. Авторомъ поздравительной кантаты, въ честь пріѣзда короля 5 октября 1734 въ Лейпцигъ является тоже несомнѣнно Пикандеръ. Въ рождественскую ораторію изъ нея перешла арія „Erleucht auch". Переработка текста, для приспособленія ея къ новой музыкѣ также, по всей вѣроятности, была сдѣлана авторомъ оригинала. Кстати, надо сказать, что рядъ другихъ частей рождественской ораторіи скомпанованы изъ матеріала такихъ торжественныхъ кантатъ. И мастеръ прекрасно зналъ, что онъ дѣлаетъ, пользуясь свѣтской музыкой для духовныхъ кантатъ, ибо для него король не былъ каррикатурной фигурой изъ Simplicissimus'а, а намѣстникомъ Бога на землѣ. Онъ спасъ отъ забвенія случайную свѣтскую музыку, написанную по извѣстному поводу, перенеся ее въ церковь, гдѣ она исполнялась регулярно, въ теченіе многихъ лѣтъ.

Вся эта музыка носитъ вполнѣ народный характеръ, въ самомъ благородномъ смыслѣ этого слова, и ея многочисленныя аріи да-капо, своими ритмическими, инструментальными и всяческими иными звуковыми чарами, производятъ глубокое впечатлѣніе даже на мало „развитыхъ“ слушателей. Напомнимъ только о колыбельной пѣсни Маріи, и о гордой аріи, пріобрѣтающей особый блескъ, благодаря партіи концертирующей трубы, въ которой прославляется величіе „властелина міра“, о дѣтски наивной аріи съ эхо, о согрѣтомъ сердечной теплотой дуэтѣ „Herr, dein Mitleid“, о придворной аріи „Nur ein Wink“, носящей полонезный характеръ (съ прекрасно разработаннымъ „шествіемъ“ въ концѣ), о проникнутомъ драматической эмоціей терцетомъ, дивныхъ аріозныхъ речитативахъ („Immanuel“, „So geh dann hin“, „Wohlan“, о волнующемъ одноголосномъ хоралѣ „Es ist auf Erden“, съ его глубоко трогательнымъ гобоемъ. Хоралы носятъ также своеобразный радостный и все же интимный характеръ. И надъ ними возвышаются великолѣпные хоры, представляющіеся часто полифоническую разработку формы аріи, съ блестяще написанными партіями концертирующихъ инструментовъ, а надъ всѣмъ этимъ грандіозное „Ehre sei Gott“ сонма ангеловъ, чье ликованіе разносятъ звуковыя волны по всей вселенной. Произведеніе это написано въ 1734 году, т. е. „въ лучшую, наиболѣе зрѣлую эпоху творчества нашего мастера“ (по выраженію Ф. Винтерфельда).

58.

Въ тотъ же періодъ (1736) была, вѣроятно, написана Бахомъ и его пасхальная ораторія, авторъ текста которой неизвѣстенъ. Ораторія эта была нѣсколько разъ переработана нашимъ мастеромъ. Первоначально она была задумана въ видѣ духовной драматической композиціи, даже содержала имена отдѣльныхъ „дѣйствующихъ“ лицъ и только впослѣдствіи приняла свой кантатный характеръ. Однако-жъ, ея основной драматическій характеръ совершенно не измѣнился. Съ этой точки зрѣнія мы можемъ разсматривать возгласы хора, сопровождающіе дуэта Іоанна (басъ) и Петра (теноръ), спѣшащихъ къ гробу Господню, какъ обращеніе къ вѣрующимъ съ приглашеніемъ присоединиться къ обоимъ святымъ, ибо въ тѣ времена, когда старинныя мистеріи и все, что напоминало ихъ, было изгнано изъ церкви, чисто драматическая музыкальная композиція—въ которой не было словъ Священнаго Писанія или хорала—могло возбудить неудовольствіе служителей церкви. Поспѣшный бѣгъ, въ которомъ Петръ, конечно, остается позади другихъ, придаетъ тексту ораторіи извѣстный оттѣнокъ веселости, свойственный народной драмѣ. Въ общемъ - же діалоги и сцены у гроба остались безъ измѣненія. Вся ораторія написана очень

свѣжо и ярко. Первый дуэтъ съ хоромъ (задуманный, очевидно, въ видѣ соло) въ музыкальномъ смыслѣ имѣетъ много общаго съ блестящимъ заключительнымъ хоромъ, представляющимъ собой родъ сокращенной французской увертюры. Глубоко значительный контрастъ съ настроеніями предыдущихъ частей вноситъ арія для тенора „Sanfte soll mein Todeskummer, nur ein Schlummer“ (сопровождаемая мечтательными звуками скрипокъ и флейтъ), съ ея поэтичной лирикой мирнаго угасанія. Вступительная, задуманная въ большомъ стилѣ симфонія (оживленный $^3/_8$ тактъ, а затѣмъ адажіо $^3/_4$) опять-таки тѣсно связана съ начальнымъ хоромъ, такъ что, включая сюда дуэтъ и хоръ, мы можемъ разсматривать всю композицію, какъ одну грандіозную италіанскую симфонію.

Ораторія на вознесеніе Господне съ ея сжатымъ, но драматически разработаннымъ текстомъ по евангелію отъ Луки, Марка и апостольскимъ посланіямъ обыкновенно приводится въ числѣ кантатъ („Lobet Gott in seinen Reichen“); по всей вѣроятности она была написана тоже приблизительно въ 1736 году; авторъ мадригальныхъ частей ея намъ неизвѣстенъ. Вся ораторія носитъ строго церковный характеръ. Простой хоралъ, включенный въ нее (мел. „Ermuntre dich“), содержитъ, какъ и заключительный фигурированный хоралъ, много звукоизобразительныхъ деталей. Въ сольныхъ партіяхъ, съ ихъ очень характернымъ инструментальнымъ сопровожденіемъ, какъ бы видишь мысленно цѣлыя драматическія сцены. Прощальную арію Бахъ использовалъ для Agnus Dei своей H-moll'ной мессы.

Вступительный хоръ, весь насыщенный звукомъ, полный красокъ и блеска, въ которомъ Бахъ примѣняетъ всѣ доступныя ему художественныя средства, выдержанъ въ формѣ аріи да-капо.

Музыка Страстей Господнихъ и траурная ода.

59.

Начиная съ 12 вѣка въ христіанской церкви утвердился обычай исполнять во время страстной недѣли повѣствованіе о Страстяхъ Господнихъ съ распредѣленными между отдѣльными духовными лицами „ролями“. Самый текстъ былъ облеченъ въ одноголосное, грегоріанское, латинское пѣніе. Одно изъ духовныхъ лицъ пѣло партію разсказчика, другое слова Спасителя, еще нѣсколько священнослужителей слова остальныхъ, выступающихъ въ текстѣ персонажей, „народъ“ же изображалъ хоръ.

Этотъ обычай сохранила въ 16 столѣтіи и лютеранская церковь, только тексты были переведены на нѣмецкій языкъ,

что часто вело къ незначительному измѣненію хоральной интонаціи. Съ 1530 года до середины 18 столѣтія во время богослуженія лютеранской церкви музыка Страстей Господнихъ исполнялась обычно въ хоральной интонаціи; безчисленныя перепечатки ея стереотипныхъ формъ мы находимъ въ тогдашнихъ Gesangbücher. Пѣніе состояло въ речитированіи на опредѣленныхъ тонахъ, и только при знакахъ препинанія, въ оборотахъ, имѣющихъ характеръ заключенія, голосъ мѣнялъ высоту звука, подымаясь или опускаясь, согласно музыкальному построенію хорала. Въ простыхъ многоголосныхъ „turbae" (слова, произносимыя толпой, народомъ) мы только очень рѣдко наблюдаемъ опредѣленные мелодическіе обороты, въ современномъ смыслѣ этого слова. Партію евангелиста исполнялъ теноръ, Христа — басъ; ancillae (прислужницы), „Pilati uxor" (жена Пилата)—для этихъ партій были сохранены латинскія названія—писались для альтовъ (въ тѣ времена въ передачѣ мужскими голосами, какъ это еще и понынѣ дѣлается въ Италіи). Повѣствованію о Страстяхъ Господнихъ часто предшествовалъ хоръ, возвѣщавшій о нихъ, а заключеніемъ служила благодарственная молитва для хора на простой скромный текстъ, которая впослѣдствіи разрослась въ мотетообразную хоровую композицію на слова церковнаго пѣснопѣнія [1]).

Наряду съ этими „Passionen", хоральнаго типа, въ концѣ 15 и началѣ 16 вѣка въ церковную музыку входятъ „Страсти", написанныя въ мотетномъ, выдержанно многоголосномъ характерѣ. Въ нихъ совершенно нѣтъ одноголосной музыки, и слова отдѣльныхъ лицъ исполняются небольшими группами пѣвцовъ.

Третій родъ музыки Страстей представляетъ собой нѣчто среднее между обоими, о которыхъ мы говорили уже выше. Евангелистъ, а можетъ и Христосъ, речитируетъ (одноголосно) въ хоральной интонаціи, все остальное написано многоголосно.

Въ 17 столѣтіи концертирующій стиль постепенно овладѣлъ музыкой Страстей. Эти новыя музыкальныя вѣянія, еще не совсѣмъ отчетливо, проявляются въ „Страстяхъ" Шюца, которыя вмѣсто хоральной интонаціи содержатъ речитативъ, но не имѣютъ еще инструментальной музыки и аккомпанимента. Однако, въ „Sieben Worte Christi", написанныхъ на тему Страстей, мы встрѣчаемъ уже инструментальныя „симфоніи".

Въ теченіе 17 столѣтія мы наблюдаемъ у духовныхъ композиторовъ различныя попытки ввести въ музыку Страстей арію, которая въ тѣ времена, само собой разумѣется, еще не достигла законченныхъ формъ послѣдующей эпохи, но соотвѣтствовала нашей пѣснѣ. Gratiarum actio, которая уже задолго до этого трактовалась, какъ „благодарственная *пѣсенка*", теперь снабжается инструментальнымъ сопровожденіемъ. Мы находимъ, далѣе, духовныя пѣсни, которыя носили характеръ аріи и должны были исполняться дискантами (съ сопровожденіемъ инструментовъ), что въ этой старинной формѣ „Страстей" замѣнялось однако-жъ пѣніемъ всей общины. Мы можемъ считать установленнымъ, что уже въ „Страстяхъ", хоральнаго типа, община исполняла между отдѣльными частями хоромъ церковныя пѣснопѣнія. Съ преобладаніемъ концертирующей музыки церковныя пѣснопѣнія стали все больше и больше принимать характеръ арій и участіе общины постепенно отпадаетъ.

[1]) Въ Нюренбергѣ еще въ 1806 году исполнялись лютеранскія „Страсти" изъ 16 столѣтія.

Въ послѣдующій періодъ мы видимъ, что различные композиторы пытаются разрабатывать повѣствованіе о „Страстяхъ Господнихъ" въ видѣ духовной оперы, ораторіи. Такія духовныя оперы въ нѣсколько актовъ представляютъ собой „Der blutige und sterbende Jesus" и „Weinender Petrus" Кейзера (1711), въ которыхъ отсутствуетъ партія речитирующаго евангелиста и хоралъ. Ихъ текстъ представляетъ собой совершенно свободное поэтическое произведеніе.

На слова Брокеса о „Іисусѣ, умершемъ за грѣхи міра, изображеннаго по четыремъ евангеліямъ въ связной рѣчи" (1712), писали музыку Кейзеръ, Телеманъ, Гендель. Въ ихъ композиціяхъ сохранена партія евангелиста, но зато самыя слова поэта подверглись обработкѣ.

60.

Такого рода музыкальная разработка „Страстей" въ общемъ неблагопріятно отразилась на возможности исполненія подобныхъ композицій въ церкви, и народный элементъ въ нихъ, хоралъ, былъ, если не окончательно вытравленъ, то, во всякомъ случаѣ, отодвинутъ на задній планъ. Въ тѣхъ же произведеніяхъ, въ которыхъ этотъ элементъ сохранился, онъ играетъ довольно печальную, безпомощную роль, какъ напримѣръ въ „страстной" кантатѣ „Tod Jesu" Рамлера и Грауна (1756).

Нѣмецкія „Страсти Господни" окончательно подпали подъ вліяніе италіанщины.

Генію Баха было дано соединить въ единое цѣлое всѣ противорѣчивые музыкальные элементы, кристаллизовавшіеся вокругъ музыки Страстей, и синтезировать ихъ въ высшей художественной формѣ. И въ его творчествѣ мы видимъ грандіозную манифестацію нѣмецкаго духа, которымъ уже въ 16 вѣкѣ были проникнуты, любовно и трогательно, музыкальныя формы Страстей, того духа, изъ котораго родились большія „Страсти Господни" 18 столѣтія, „это истинно нѣмецкое выявленіе творческаго духа націи, та религіозная тема, которая была разработана только нѣмецкими художниками и только ими понята".

Бахъ строитъ свою музыку Страстей Господнихъ на чисто нѣмецкой національной основѣ: текстъ нѣмецкой библіи, въ

которомъ онъ не рѣшается измѣнить ни одного слова, и нѣмецкое церковное пѣснопѣніе составляютъ зерно его композицій. Библейскій текстъ трактуется у него въ драматически-речитативномъ стилѣ, который мѣстами принимаетъ аріозный характеръ, и распредѣленъ между отдѣльными исполнителями [1]). Стихи мадригальнаго типа дополняютъ слова Священнаго Писанія.

Іоганнъ Себастіанъ Бахъ написалъ, по свидѣтельству своихъ первыхъ біографовъ [2]), пять композицій на тему Страстей Господнихъ. Двѣ изъ нихъ получилъ въ наслѣдство Филиппъ Эмануилъ, и, благодаря ему, для потомства сохранилась музыка Страстей Господнихъ по евангеліямъ отъ Матѳея и Іоанна. Три „Passionsmusiken" по евангелію отъ Марка, отъ Луки и на свободный поэтическій текстъ (болѣе лирическаго, чѣмъ драматическаго характера) Пикандера [3]), перешли во владѣніе его геніальнаго, но зато совершенно опустившагося, сына Вильгельма Фридемана, который затерялъ эти рукописи своего отца. Одно время думали, что опубликованныя въ полномъ собраніи сочиненій Баха „музыка Страстей по евангелію отъ Луки" есть подлинное произведеніе нашего мастера. Но, какъ уже замѣтилъ Мендельсонъ, а недавно пытался доказать Э. Пригеръ оно несомнѣнно подложно. Въ такомъ безпомощномъ стилѣ и со столькими ошибками Бахъ не могъ бы писать даже, будучи еще ученикомъ лицея [4]). О Marcuspassion мы знаемъ только, что мастеръ перенесъ два хора и три аріи изъ нея въ „траурную оду", на смерть набожной королевы Христіаны Эбергардины Польской (Саксонской) въ 1727 году.

61.

Музыка Страстей Господнихъ по евангелію отъ Іоанна была исполнена впервые въ страстную пятницу 1723 года. Первые

[1]) Укажемъ на статью Heuss'a „Bachs Rezitativbehandlung" и т. д. въ Bachjahrbuch за 1904.

[2]) Въ некрологѣ Филиппа Эмануила и Агриколы указано, что Бахъ написалъ пять Passionen, причемъ они, однако-жъ, не перечисляютъ каждой въ отдѣльности. *(Примѣчаніе переводчика).*

[3]) „Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag" (1725). *(Примѣчаніе переводчика).*

[4]) Намъ лично кажется, что вопросъ этотъ не можетъ быть разрѣшенъ въ такой категорической формѣ, въ какой говоритъ о немъ Ф. Вольфрумъ. Напротивъ того, соображенія, высказываемыя Спитта (и Кречмаромъ) о подлинности Lucaspassion, а также и то обстоятельство, что первый некрологъ Баха указываетъ на наличность 5 Passionen, служатъ очень вѣскими доказательствами въ пользу признанія ея за оригинальную композицію мастера. Благодаря любезности проф. Копфермана и г. библіотекаря Шпейдера (Берлинъ) намъ удалось ознакомиться съ манускриптомъ Lucaspassion, написаннымъ несомнѣнно рукой І. С. Баха. Въ нихъ мѣстами чувствуется вѣяніе творческаго генія Баха. Что же касается „ошибокъ", съ точки зрѣнія школьныхъ правилъ музыки, на которыя указываетъ авторъ, то на это можно возразить, что и въ другихъ композиціяхъ встрѣчается масса отступленій отъ „незыблемыхъ" законовъ композиторскаго искусства, „установленныхъ учеными теоретиками". *(Примѣчаніе переводчика).*



АВТОГРАФЪ (ЧИСТОВОЙ) І. С. БАХА.

Страница изъ „Matthäuspassion".

наброски были сдѣланы мастеромъ въ послѣдніе годы его пребыванія въ Кетенѣ (т. е. 1720—22), главная часть работы—въ 1723 году.

Немного однообразному тексту нашъ мастеръ придаетъ драматическій характеръ включеніемъ двухъ эпизодовъ изъ евангелія отъ Матѳея. Хоралы, какъ обыкновенно, составлены имъ самимъ. Нѣсколько текстовъ для „мадригальной" музыки—особенно въ аріяхъ—Бахъ заимствовалъ у опытнаго и излюбленнаго композиторами стихотворца Брокеса, смягчивъ съ большимъ литературнымъ тактомъ всѣ его нехудожественныя сравненія и рѣзкія выраженія. Другіе мадригальные тексты были почерпнуты имъ изъ сокровищницы церковныхъ сентенцій, молитвъ и народныхъ преданій, какъ, напримѣръ, во вступительной близкой по настроенію къ восьмому псалму молитвѣ, въ которой, по очень удачному замѣчанію Ф. Спитта, въ одной картинѣ слиты и высшее могущество и глубокое униженіе; или, напримѣръ, въ заклюичтельной хоровой аріи „Ruhet wohl, ihr heilige Gebeine", исполняемой во время церемоніи положенія Христа во гробъ, текстъ которой мы встрѣчаемъ въ различныхъ лютеранскихъ духовныхъ композиціяхъ того времени, съ надписью „Bei dem Grabe Christi". Вмѣстѣ съ тѣмъ, Бахъ сохранилъ также обычай, согласно которому этой прощальной аріи у гроба Христа (исполнявшейся въ помѣщеніи церковнаго хора) слѣдовала всегда духовная пѣснь. Онъ избираетъ, однако, для этой цѣли, не обыденное „O Traurigkeit, o Herzeleid", а „Ach Herr, lass deine lieb Engelein", которое противоставляетъ, въ видѣ заключительной молитвы, вступительному хору.

Самый планъ композиціи нашъ мастеръ измѣнялъ много разъ. Нѣсколько хоровъ, предназначенныхъ для „музыки Страстей по евангелію отъ Іоанна", по всей вѣроятности были опущены при ея первомъ исполненіи (напримѣръ, „O Mensch, bewein dein Sünde gross", составляющій заключеніе I части Matthäuspassion въ ея теперешнемъ видѣ). Цѣлый рядъ ярко драматическихъ арій Бахъ совершенно пропустилъ при первомъ повтореніи Johannespassion, при третьемъ же исполненіи ея эпизодъ изъ евангелія по Матѳею, включенный въ партитуру въ предыдущій разъ, былъ замѣненъ инструментальной симфоніей, къ сожалѣнію безслѣдно утерянной; наконецъ для четвертаго исполненія Бахъ возстановилъ первоначальную послѣдовательность музыкальныхъ номеровъ въ своемъ произведеніи.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что Баху не сразу удалось найти законченную форму для своихъ художественныхъ замысловъ. Тѣмъ не менѣе, Johannispassion представляетъ собой высшее достиженіе искусства нашего мастера. Несмотря на большую простоту художественныхъ средствъ, по сравненію съ Matthäuspassion, она не уступаетъ ей въ смыслѣ внутренняго драматизма. По мнѣнію Спитта въ ней драматическій элементъ

31

играетъ даже слишкомъ значительную роль (вспомнимъ, напримѣръ, очень реалистичный, жутко фанатичный хоръ евреевъ). Выразительность, интимная лирика, сила, нѣжность этой музыки стоитъ на той же художественной высотѣ, какъ и Matthäuspassion, хотя послѣдняя и свидѣтельствуетъ о большемъ техническомъ совершенствѣ письма нашего мастера.

62.

„Большая“ музыка Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матѳея была исполнена впервые въ великую пятницу 1729 года. Впослѣдствіи она нѣсколько разъ была повторена, но потомъ совершенно забыта и послѣ столѣтней летаргіи возвращена къ жизни юнымъ Мендельсономъ лишь въ 1829 году [1]).

Въ ней Бахъ также пользуется простыми народными мелодіями. Нѣмецкая церковная пѣснь представлена въ 15 строфахъ, изъ которыхъ пять поются на, сдѣлавшуюся типичной для страстной недѣли, мелодію „O Haupt voll Blut und Wunden“, въ глубоко трогательной гармонической обработкѣ Баха. Три почерпнуты изъ духовнаго пѣснопѣнія „Herzliebster Jesu“ Геермана съ чрезвычайно выразительной мелодіей Крюгера; двѣ изъ нихъ, изъ гимна П. Гергардта „O Welt, sieh hier dein Leben“, связаннаго со старинной народной пѣснью „O Welt (Инспрукъ) ich muss dich lassen“. Три мелодіи только по одному разу нашли свое примѣненіе. Эти хоралы пріобрѣтаютъ, благодаря ихъ взаимоотношенію съ другими частями музыки Страстей, часто особую драматическую выразительность.

Двѣ изъ этихъ мелодій, „O Mensch, bewein“ (заключительный хоръ первой части) [2]) и „O Lamm Gottes“ (вступительный хоръ), даны у Баха въ такой законченной художественной обработкѣ, какая была доступна лишь ему одному. Съ полнымъ правомъ говоритъ Спитта, что нужны творческія силы не одного художника, а представителей цѣлой музыкальной эпохи для того, чтобы придать такую разработку второй, простой мелодіи 27 тактнаго органнаго хорала (въ той концепціи, какую мы находимъ въ его „органной книжкѣ“), какъ въ этомъ гигантскомъ хорѣ Matthäuspassion.

Въ музыкѣ Страстей Господнихъ Баха мы встрѣчаемъ характерныя детали, показывающія, что творчество нашего мастера было интимно связано съ „переживаніями, мышленіемъ

---

[1]) Въ сильно сокращенномъ видѣ (см. вступительную статью стр. V). Начиная съ 1829 года Matthäuspassion исполнялась въ Singakademie почти ежегодно въ страстную пятницу,—прекрасный музыкальный обычай, сохранившійся и понынѣ во всѣхъ крупныхъ культурныхъ городахъ Германіи (ср. „Zur Geschichte der Singakademie“. Berlin 1843). (*Прим. перев*).

[2]) Хоръ этотъ былъ перенесенъ въ Matthäuspassion послѣ переработки ея въ 1740 на мѣсто хоральной строфы „Jesum lass ich nicht von mir“. До 1727 года онъ являлся вступительнымъ хоромъ Johannispassion.

народной массы“, что оно опирается на вѣковую традицію семьи Баховъ, „которая коренилась и крѣпла въ непосредственномъ общеніи ея членовъ съ жизнью народа“. Уже вступительный хоръ напоминаетъ намъ объ одномъ народномъ обычаѣ. „Представленіе Страстей Господнихъ“ начиналось въ церкви и содержало первоначально лишь шествіе на гору Кальварію. Это шествіе составляетъ основную поэтическую идею вступительнаго хора. Хоръ поетъ жалобныя пѣснопѣнія, мы видимъ передъ собой рядъ фигуръ изъ священнаго писанія, отличающихся другъ отъ друга своими одѣяніями и выступающихъ передъ нами въ опредѣленномъ порядкѣ. Интерлюдіи между хорами рисуютъ „остановки“ на крестномъ пути Спасителя. Острой болью отзывается въ сердцѣ нашемъ тяжелые, мучительные шаги Христа, изнемогающаго подъ своей тяжелой ношей, переданные глубоко впечатляющей ритмикой баса.

Дивная звуковая картина „померкли небесныя свѣтила“ въ моментъ, когда былъ взятъ Іисусъ, передаетъ тотъ поэтическій мотивъ, который нашелъ свое выраженіе въ различныхъ народныхъ пѣсняхъ, напр.:

„Christus der Herr im Garten ging,	„Христосъ Господь нашъ вступилъ въ садъ,
„Sein bittres Leiden bald anfing,	„Гдѣ начались его тяжелыя страданія;
„Da trauert Laub und grünen Gras,	„Поникли листы и зеленая трава.
„Weil Judas seiner bald vergass“.	„Ибо Іуда скоро позабылъ о Немъ“.

Наивныя народныя картинки, занимающія, какъ мы говорили, большое мѣсто въ мистеріяхъ, намѣчены также въ музыкѣ Страстей у Баха. Мы встрѣчаемъ въ ней, напримѣръ, речитативъ, подражающій крику пѣтуха, художественное отраженіе момента, который въ старинныхъ народныхъ представленіяхъ евангельскихъ сценъ всегда вызывалъ большое удовольствіе у слушателей. Соотвѣтствующее мѣсто исполнялось или искуснымъ пѣвцомъ фистулой или на мундштукѣ гобоя, причемъ достигалась почти полная иллюзія.

Бахъ примѣняетъ два хора и два оркестра съ удивительной художественной чуткостью. Хоры противоставляются другъ другу, смѣняютъ одинъ другой, какъ того требуетъ ихъ символическое значеніе („сіониты“ и „вѣрующіе“). Во главѣ отдѣльныхъ вокальныхъ группъ стоятъ ихъ представители, исполняющіе отъ ихъ лица свои лирическія партіи.

Много драматическихъ элементовъ содержится въ музыкальной обработкѣ повѣствованія о Страстяхъ Господнихъ, и мы уже неоднократно указывали на чрезвычайно живую передачу текста евангелія у Баха. „Речитативъ“ также пріобрѣтаетъ различные драматическіе оттѣнки. Слова Іисуса сопровождаются струннымъ квартетомъ, звуки котораго какъ бы проливаютъ на нихъ неземное сіяніе, по прекрасному сравненію Винтерфельда. Музыкальная компановка „turbae“ отличается тоже драматизмомъ и характерной выразительностью, такъ что по-

лучается впечатлѣніе не ораторіальнаго, а драматическаго произведенія.

Укажемъ только на двукратный возгласъ „распни его", повторяющійся на полутонъ выше, что придаетъ ему особенно возбужденный характеръ, на дышащія ненавистью слова „Sein Blut", на торжественную фразу „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen", выражающую такую сердечную вѣру, на леденящій кровь крикъ „Варавву".

Что касается такъ называемыхъ „мадригальныхъ" элементовъ, то они связаны, главнымъ образомъ, со „свободнымъ" текстомъ, въ сочиненіи котораго наряду съ Пикандеромъ принималъ участіе также и Бахъ.

Вступительный хоръ „Kommt, ihr Töchter" представляетъ собой, въ сущности говоря, лишь драгоцѣнную оправу для церковнаго пѣснопѣнія „O Lamm Gottes". Речитативъ для тенора находится въ непосредственномъ общеніи со вкрапленнымъ въ хоровые ансамбли церковнымъ пѣснопѣніемъ „Herzliebster Jesu" („Was ist die Ursach"). Остальные хоры отличаются простотой и непосредственностью, напоминающей народную пѣснь. Такъ, напримѣръ, „Gute Nacht" (речитативъ для отдѣльныхъ голосовъ) у гроба, проникнутъ тѣмъ теплымъ интимнымъ чувствомъ, которое всецѣло захватываетъ душу слушателя; и слѣдующая за нимъ арія для хора „Wir setzen uns mit Tränen nieder" въ своей простой формѣ представляетъ собой „соединеніе блаженнаго созерцанія и скорби, какое было доступно только музыкѣ Баха" (Спитта).

Такую же хоровую арію мы имѣемъ въ ансамблѣ „Sind Blitze, sind Donner", который своей элементарной силой выраженія производитъ глубоко потрясающее впечатлѣніе.

Мы переходимъ къ сольнымъ номерамъ, къ „аріямъ" и „аріозо". О послѣднихъ мы, впрочемъ, уже говорили. Среди этихъ небольшихъ звуковыхъ шедевровъ мы находимъ настоящіе перлы музыкальной лирики. Еще разъ напомнимъ читателю о „Ach, Golgatha", нѣжномъ „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt", интимномъ „Er hat uns allen wohlgetan", „Am Abend, da es kühle war" съ ея мягкимъ сумеречнымъ покровомъ аккомпанимента, въ который погруженъ голосъ, „Du lieber Heiland du" со всхлипывающими флейтами.

Сравнивая аріи изъ музыки Страстей нашего мастера съ другими его произведеніями, мы убѣждаемся, что почти невозможно найти во всей литературѣ произведеній, отличающихся такой-же доступностью и пластичностью. Къ сожалѣнію большинство изъ нихъ никогда не приходится слышать: вѣдь многіе изъ музыкантовъ настолько неразвиты, что готовы видѣть въ нихъ какую-то музыкальную „косичку" въ творчествѣ Баха, которую они считаютъ себя вправѣ отрѣзать.

Изъ этихъ арій три поручены сопрано, четыре альту, три тенору, четыре басу. О дуэтѣ для сопрано и альта „So ist mein Jesus nun gefangen", къ которому Бахъ присоединяетъ хоръ, мы уже говорили.

Всѣ они исполнены горечи и страданія и тѣмъ не менѣе— сколько въ нихъ оттѣнковъ настроеній, сколько разнообразія въ краскахъ! Насъ особенно привлекаетъ арія для сопрано „Blute nur", въ которой такъ-же, какъ и во вступительномъ хорѣ, кроется старонѣмецкій „плачъ Маріи", и, затѣмъ, арія для баса „Mache dich mein Herze, rein", съ ея дивнымъ, чисто Баховскимъ, интимнымъ сопровожденіемъ оркестра.

Многія аріи пріобрѣтаютъ особенно яркое, живое драматическое содержаніе, благодаря присоединенію къ нимъ хора и концертирующихъ сольныхъ инструментовъ, или обоихъ вмѣстѣ. Въ аріи для альта „Erbarme dich" скрипичное соло трогаетъ до глубины сердца. Арія для баса „Gebt mir meinen Jesum wieder", которую мастеръ влагаетъ въ уста одного изъ его учениковъ, волнуемаго сердечнымъ страхомъ о судьбѣ Спасителя, украшена концертирующей сольной скрипкой, арія для баса „Komm, süsses Kreuz"—концертирующей гамбой. Арія для альта „Sehet Jesus hat die Hand", написанная на текстъ изъ евангелія отъ Матѳея (23, 37), обращается къ „птенцамъ" и созываетъ ихъ подъ защиту Христа, община вѣрующихъ прерываетъ ее драматически выдѣляющимися возгласами вопросовъ. Съ аріей для альта „Ach, wo ist mein Jesus hin" драматически очень удачно связанъ хоръ на слова Священнаго Писанія (Пѣсня Пѣсенъ 5, 17). Въ аріи для тенора „Ich will bei meinem Jesu wachen" хоръ, рисующій въ своихъ „мягко баюкающихъ" звуковыхъ линіяхъ, какъ „постепенно засыпаетъ грѣхъ", играетъ такую первенствующую роль, что мы съ полнымъ правомъ можемъ назвать ее хоромъ съ „концертирующимъ теноромъ" (наряду со смѣняющимъ его концертирующимъ гобоемъ).

Оркестръ, несмотря на всю свою простоту, многокрасоченъ, и мы встрѣчаемъ въ немъ такія инструментальныя комбинаціи, примѣнить которыя не рѣшались даже композиторы гораздо болѣе поздней эпохи. Въ видѣ примѣра мы укажемъ только на примѣненіе Oboe da caccia въ „Ach Golgatha", на сопоставленіе двухъ такихъ инструментовъ и флейты въ сопровожденіи аріи для сопрано „Aus Liebe will mein Heiland sterben", на смѣшанныя звуковыя краски въ дуэтѣ „So ist mein Jesus". Инструментовка музыки Страстей, передающая въ оркестровыхъ краскахъ тѣ романтическія картины природы, которыя содержатся въ текстѣ, сближаютъ Баха съ К. М.Weберомъ и современнымъ нѣмецкимъ искусствомъ. При этомъ не надо забывать, что согласно церковной традиціи нашъ мастеръ могъ облечь свою музыку, предназначенную для исполненія во время страстной недѣли, лишь въ очень скромныя оркестровыя одежды— безъ мѣдныхъ духовыхъ—и что мы въ настоящее время уже не имѣемъ больше возможности установить, какія краски въ этихъ звуковыхъ картинахъ принадлежали органу.

63.

Осенью 1728 года до нашего мастера дошла вѣсть о кончинѣ его покровителя герцога Леопольда кетенскаго. На смерть его Бахъ написалъ торжественную траурную музыку для двойного хора, о которой Форкель, владѣлецъ партитуры, отзывается въ восторженныхъ словахъ [1]). Партитура эта утеряна, но послѣ изслѣдованій Руста (см. полное собраніе сочиненій I. С. Баха) можно считать несомнѣнно установленнымъ, что Бахъ воспользовался для данной цѣли музыкальнымъ матеріаломъ изъ Matthäuspassion, автору же текста, Пикандеру, пришлось примѣниться къ такой передѣлкѣ.

Подобнаго рода близость существуетъ также между музыкой Баха, написанной имъ въ 1727 году, по поводу кончины благородной, несчастной, глубоко вѣрующей королевы саксонско-польской Эбергардины, и утерянной для насъ Marcuspassion. Эта траурная ода (текстъ Готшеда) есть одно изъ лучшихъ произведеній среди кантатъ Баха. Первый ея хоръ отличается величественнымъ паѳосомъ, заключеніе — мягкосердечной пѣвучей музыкой. Ея оркестръ, очень богатый, темный, по своему колориту, расширенный примѣненіемъ гамбъ и лютенъ, прекрасно использованъ Бахомъ для разныхъ звукоизображеній; сольные номера полны глубоко драматическаго выраженія. Нѣтъ сомнѣнія, что мастеръ вторично примѣнилъ начальный и заключительный хоръ, а также и три аріи этого tombeau, какъ онъ назвалъ, согласно обычаю, эту траурную оду, въ музыкѣ Страстей по евангелію отъ Марка, исполненную публично впервые въ 1731 году.

Роль церковной пѣсни (хорала) въ церковной музыкѣ.

64.

Баховская церковная музыка выросла на почвѣ церковныхъ пѣсней. Они являются для него музыкальными лейтмотивами въ широкомъ и болѣе узкомъ смыслѣ этого слова. Въ прежнія времена канторъ опредѣлялъ, какіе хоралы должны исполняться во время богослуженія, при чемъ такъ-же, какъ и пасторъ, дол-

[1]) Ueber J. S. Bachs Leben Kunst und Kunstwerk стр. 36: „она содер-житъ роскошные двойные хоры, глубоко трогательные по своему выра-женію“. Среди манускриптовъ, принадлежавшихъ Форкелю и найденныхъ послѣ его смерти (1818), эта траурная музыка не имѣлась. Удивительно, что Форкель не замѣтилъ идентичности этой музыки съ музыкой Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матѳея. На этомъ основаніи Спитта вы-сказалъ предположеніе, что Ф. очень поверхностно былъ знакомъ съ Matthäuspassion. *(Примѣчаніе переводчика).*

женъ былъ считаться съ указаніемъ церкви евангельскихъ чтеній на дни года. Изъ группы пѣснопѣній, предназначенныхъ для того или другого праздника, для того или иного воскресенья, канторъ самъ выбиралъ молитвенное пѣснопѣніе, какъ для своихъ прихожанъ, такъ и въ качествѣ музыкальной темы для кантаты. Мы знаемъ, какъ ревниво Бахъ охранялъ это свое право и какъ энергично онъ отклонялъ всякія попытки со стороны пасторовъ (никогда не отличавшихся особой преданностью интересамъ Gesangbuch'а и знаніемъ ея мелодій) вмѣшиваться въ выборъ хорала.

Мы уже указали, что церковная пѣснь, несмотря на доминирующую роль главныхъ хоровъ, составляетъ истую звуковую душу кантатъ и музыки Страстей, и излучаетъ весь свѣтъ его искусства. Многія кантаты построены исключительно на церковныхъ пѣсняхъ, и въ основу ихъ положена тема хорала, которую онѣ „варіируютъ“ въ психологически очень тонкомъ истолкованіи по отдѣльнымъ строфамъ, примѣняя для этого различнѣйшія музыкальныя формы. И завоевавъ себѣ эту архимедову точку, нашъ мастеръ имѣлъ возможность отказаться, въ нѣкоторыхъ сольныхъ кантатахъ, или въ „Es ist gewisslich“ или „Ein Herz, dass seinem Jesum“ или въ пасхальной ораторіи отъ реальной поддержки хорала.

65.

Мы желали бы сдѣлать лишь небольшую экскурсію въ область примѣненія церковной пѣсни спеціально, въ качествѣ лейтъ-мотива.

Разсматривая въ цѣломъ церковно музыкальныя композиціи I. С. Баха, мы можемъ прослѣдить, что хоральные лейтъ-мотивы проходятъ черезъ всѣ его музыкальныя формы, являясь, вмѣстѣ съ тѣмъ, основнымъ ихъ принципомъ. Мы имѣемъ въ виду не только тѣ случаи, когда хоралъ входитъ въ Баховскія композиціи, какъ таковой, въ простомъ неразработанномъ видѣ (въ „піэтетной“ формѣ, какъ сказали бы многіе изъ нашихъ богослововъ), но и другія страницы его произведеній, гдѣ церковная пѣснь служитъ носителемъ какой-либо опредѣленной идеи, нѣкіимъ символомъ и примѣняется, какъ своего рода реминисценція (мотивъ), когда въ процессѣ переработки настолько искусно видоизмѣняется его звуковая краска, что самое пѣснопѣніе теряетъ совершенно свой первоначальный „величественный“ характеръ. Я могу здѣсь сдѣлать лишь общія замѣчанія по этому вопросу. Не будемъ разбираться въ томъ, какъ Бахъ замѣняетъ въ отдѣльныхъ строфахъ пѣснопѣнія церковную мелодію свободнымъ речитативомъ (кантата „Sei Lob und Ehr“ или „In allen meinen Taten“) или аріями („Was mein Gott will“), которыя, быть можетъ, содержатъ слабые отзвуки ея. Мы,

раньше уже, вѣдь, видѣли, что хоральная мелодія часто входитъ въ речитативъ въ качествѣ основного баса, или верхняго голоса, что иногда Бахъ даже выдѣляетъ ее изъ речитатива въ формѣ аріозо („Denk nicht in deiner Drangsalhitze") или аріи („Man halte nur" въ кантатѣ „Wer nur den lieben Gott") или разрабатываетъ ее въ видѣ дуэта („Gedenk" въ кантатѣ „Nimm von uns" или „Herr Gott Vater" въ „Wer da glaubt"; интересныя детали мы находимъ въ дуэтѣ „Ach Herr" въ „Herr Jesu Christ, du").

Отдѣльныя строфы мелодіи образуютъ въ распыленномъ видѣ лейтмотивный фундаментъ, на которомъ покоится речитативъ и хоралъ („Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut" въ кантатѣ „Ach Gott, wie manches Herzeleid" или въ речитативѣ для тенора кантаты „Du, Friedenfürst"). Встрѣчаются гравитетныя строфы церковныхъ пѣснопѣній и въ предѣлахъ свободныхъ арій („Ich will auf den Herren schauen" въ кантатѣ „Wer nur den lieben Gott"), а также и въ заключеніи речитатива или аріи („Der Herr ist noch"—„Wenn Trost und Hilf" въ кантатѣ „Sei Lob und Ehr"). Наконецъ, сколько драматическаго напряженія вноситъ хоральная строфа—рефренъ въ аріи для тенора „Jesus nimmt die Sünder an" кантаты „Herr Jesu Christ, du", какъ оплодотворяетъ она наше художественное воображеніе! А въ другомъ мѣстѣ, въ музыкальной заключительной цитатѣ „Was Gott will, das geschieht" аріи для сопрано изъ кантаты „Was willst du dich betrüben" Бахъ указываетъ намъ источникъ своей церковно музыкальной фантазіи. Далѣе мы встрѣчаемъ случаи, когда нашъ мастеръ въ томъ мѣстѣ, гдѣ въ мадригальный текстъ вплетена сентенція изъ какой-либо церковной пѣсни, какъ напримѣръ въ аріи для баса кантаты „Was Gott tut" I. (B-dur), проводитъ совершенно отчетливо соотвѣтствующую мелодію („Meinen Jesum lass ich nicht)". И когда въ речитативѣ рождественской кантаты встрѣчаются слова: „Ангелы наполняютъ воздухъ... пѣніемъ божественныхъ мелодій", то въ оркестрѣ черезъ всю композицію проводится рождественскій хоралъ „Новорожденный младенецъ" (изъ кантаты того-же названія).

66.

Неисчерпаемымъ богатствомъ геніальной изобрѣтательности, умѣніемъ пользоваться мелодическими сокровищами церковныхъ пѣсней отличаются кантаты Баха, построенныя исключительно на этихъ пѣсняхъ. Въ главномъ хорѣ кантаты „Sei Lob und Ehr" мы въ оркестрѣ встрѣчаемъ ритмическую обработку первой строфы мелодіи. Въ легкихъ разноцвѣтныхъ одѣяніяхъ ангельскіе образы проносятся черезъ весь хоръ (нот. прим. табл. IX, 1).

Нижеслѣдующіе три примѣра могутъ послужить намъ образ-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты „Sei Lob und Ehr".

Нотное приложеніе IX.





цами того, какія характерныя видоизмѣненія (напоминающія—horribile dictu!—вѣнскаго мастера) Бахъ придаетъ церковнымъ пѣснопѣніямъ:

а) обработка мелодіи „Vater unser" въ $^3/_4$ размѣрѣ (нот. пр. таб. IX, 2),

б) „варіація" мелодіи „O Gott, du frommer Gott" (нот. пр. таб. IX, 3).

в) хоральная строфа „Was Gott tut", разработанная въ манерѣ аріи. (Нотн. пр. таб. IX, 4).

Что сдѣлалъ Бахъ изъ „мрачно величаваго" пасхальнаго пѣснопѣнія „Christ lag in Todesbanden"! Сколько радости, жизни, ликованія онъ сумѣлъ выявить изъ звуковаго содержанія главной темы, въ ея одно- двухъ и четырехголосномъ истолкованіи (первая строфа). Какъ удачно использовалъ онъ старинную мелодію во второй строфѣ, дабы передать въ звукахъ, что „никто не можетъ покорить себѣ смерти". Сколько драматической эмоціи выражаетъ четвертая строфа (особенно въ мастерскомъ выдѣленіи темъ, при слѣдующихъ словахъ текста):

„Es war ein wunderlicher *Krieg*,	То была чудесная *борьба*.
„Da Tod und Leben *rungen*.	Что смерть и жизнь межъ собой *вели*,
„Es hat den Tod *verschlungen*,	Въ ней жизнь смерть *поглотила*,
„Das Leben behielt den *Sieg*.	За жизнью осталась *побѣда*,
„Die Schrift hat verkündigt *das*,	ИсвященноеПисаніевозвѣстило,*какъ*
„Wie ein *Tod den andern frass*,	Смертію смерть *попрана*,
„Ein *Spott* aus dem *Tod* ist worden	*Презрѣнію смерть* предана,
Halleluja.	Аллилуя.

Сколько радостнаго побѣднаго настроенія [1]), ритмическаго оживленія въ ($^3/_4$) хорѣ, построенномъ на этой мелодіи, какъ торжественна, полна „блаженства" шестая строфа, гдѣ грѣхъ окончательно посрамленъ.... Все это, подобно многимъ другимъ кантатамъ, требуетъ особаго критическаго этюда.

Пѣсни („Аріи").

67.

Той общепризнанности, популярности, какой обладала въ 16 и 17 вѣкѣ церковная пѣснь, ей не дано было достигнуть больше въ послѣдующія эпохи, какъ не можетъ больше сдѣлаться популярной въ наши дни старинная народная пѣснь. Твердая ритмика, глубокая мужественность пѣсенъ эпохи реформаціи уступили мѣсто сентиментальной, изнѣженной манерѣ, объективная увѣренность—субъективнымъ настроеніямъ. Бахъ только въ рѣдкихъ случаяхъ пользовался церковными мелодіями болѣе позд-

¹) Къ сожалѣнію, редакторъ изданія здѣсь также считаетъ необходимымъ умѣрить нашъ музыкальный пылъ и ставитъ „піэтетное" lento'

няго происхожденія; внутреннее горѣніе его генія поддерживалось интенсивнѣе всего старинными церковными напѣвами, созданными народомъ.

Мы имѣемъ цѣлый рядъ пѣснопѣній, написанныхъ Бахомъ для голоса и органа или клавира, по заказу придворнаго кантора Шемели въ Цербстѣ (1736). Въ „искусной" музыкѣ, такъ же, какъ и въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ популярнаго характера въ ту эпоху замѣчается стремленіе къ подлинному художественному прогрессу. Издатели разныхъ сборниковъ такихъ пѣснопѣній старались заказывать къ „содержательнымъ" текстамъ пѣсенъ не менѣе „содержательныя" аріи, вступая въ благородное соревнованіе другъ съ другомъ. Судя по предисловію указаннаго нами выше Gesangbuch'а, Бахъ отчасти „на-ново сочинилъ" содержащіяся въ ней мелодіи, отчасти „исправилъ генералъ-басъ". Уже въ такъ называемой нотной книжкѣ Анны Магдалены Бахъ (1725 г.) мы находимъ 3 изъ этихъ мелодій. Кромѣ того въ Bach Jahrbuch за 1907 годъ былъ поднятъ вопросъ, не является ли Бахъ также авторомъ музыки къ одамъ Гофмансвальдау, которая была опубликована впервые въ изданіи 1704 года. Я рѣшительно оспариваю достовѣрность письменныхъ извѣстій, подтверждающихъ авторство Баха, не только въ силу тѣхъ соображеній, которыя заставляютъ усумниться и Спитту, участвовалъ ли нашъ мастеръ въ первомъ томѣ Gesangbuch'а Фрейлингхаузена (1704), но и потому, что разсматраваемыя нами композиціи только водянисты и даже въ отдаленной степени не даютъ представленія объ „океанѣ звуковъ", какъ назвалъ композиціи Баха Бетховенъ.—Въ общемъ, мы можемъ приписать ему приблизительно 27 пѣсенъ („арій"). Даже среди 20 Баховскихъ арій, изданныхъ Францемъ, половина написана не имъ. А между тѣмъ новое Баховское Общество издало безъ всякихъ оговорокъ всѣ эти аріи—даже тѣ, которыя были лишь исправлены мастеромъ въ генералъ-басѣ. Большинство изъ нихъ представляло собой давнымъ давно извѣстныя церковныя пѣснопѣнія, и Бахъ измѣнилъ въ нихъ только басъ.—Тѣ-же 27 пѣсенъ, о которыхъ мы говорили выше, сравнительно очень просто написаны, но отличаются удивительной глубиной звукового выраженія. Въ формѣ простого пѣснопѣнія, сопровождаемаго органомъ или клавиромъ, а также и въ четырехголосной обработкѣ для хора, (въ нѣсколькихъ случаяхъ самого Баха) онѣ сдѣлались любимыми произведеніями, украшающими программы духовныхъ и камерныхъ концертовъ. Указываю только, въ видѣ примѣра, на „Gib dich zufrieden" и „Dir, dir Jehovah" (нотн. пр. табл. X). Что любовная пѣснь „Willst du dein Herz mir schenken" не принадлежитъ перу Баха доказано ужъ давно.



Нотное приложеніе X.



[1]) Имѣется также въ одно и многоголосной обработкѣ Ф. Вольфрума: „Der evangelische Kirchenchor". (Лейпцигъ. Брейткопфъ и Гертель).



Мотеты.

68.

Баховскіе мотеты до извѣстной степени связаны съ его хоралами и духовными пѣснями.

Мотеты служили традиціонной церковной музыкой. Во времена Баха они потеряли свое прежнее значеніе и были поглощены новой художественной формой—кантатой. Въ ней они вновь возродились къ жизни. И тѣмъ не менѣе Баховскіе мотеты вносятъ въ исторію музыки нѣчто совершенно новое, своеобразное! Изъ многочисленныхъ мотетовъ, которые въ разныя времена приписывались І. С. Баху, Фр. Вюльнеръ, редакторъ полнаго собранія его сочиненій, признаетъ достовѣрно подлинными лишь четыре для двухъ хоровъ („Singet dem Herrn", „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", „Fürchte dich nicht", „Komm, Jesu, komm"), одинъ четырехголосный съ Continuo („Lobet den Herrn") и одинъ пятиголосный („Jesu, meine Freude", который, въ отдѣльныхъ частяхъ, написанъ и на три и на четыре голоса). Такъ какъ въ тѣхъ церквахъ, гдѣ пѣлъ хоръ Баха, мотеты исполнялись на латинскомъ языкѣ, то надо полагать, что всѣ шесть не предназначались для замѣны старой музыки, и Бахъ въ данномъ случаѣ пользовался композиціями своихъ предшественниковъ. На самомъ дѣлѣ, нѣсколько старыхъ мотетовъ пользовались такой прочной симпатіей, что не могло быть и рѣчи о замѣнѣ ихъ новой музыкой. Кромѣ того мы знаемъ, что нѣкоторые Баховскіе мотеты исполнялись въ качествѣ погребальныхъ пѣснопѣній. По всей вѣроятности они замѣняли во время богослуженія „родственныя" имъ кантаты. Несомнѣнно эти хоры исполнялись не a cappella, а съ инструментальнымъ сопровожденіемъ; такъ было принято. У музыкантовъ той эпохи, исполненной новыхъ музыкальныхъ идеаловъ, когда самыя сложныя кантаты писались на каждое воскресенье и ставились съ одной репетиціи, не было времени заниматься разучиваніемъ хрупкихъ, технически трудныхъ хоровъ a capella. Но мы отнюдь не должны считаться съ этимъ и исполнять ихъ безъ инструментальнаго сопровожденія, такъ какъ въ такомъ чисто вокальномъ видѣ они производятъ несравненно большее впечатлѣніе.

69

Баховскіе мотеты представляютъ собой весьма объемистыя композиціи на слова Священнаго Писанія или темы церковныхъ пѣсней, и весьма непрочно связаны съ традиціонными формами. Они, напротивъ того, болѣе близки къ кантатамъ, съ которыми ихъ объединяетъ наличность хорала и манера его разработки. Однако-жъ, отсутствіе самостоятельной инструментальной музыки и мадригальнаго текста, съ другой стороны, служитъ признакомъ, отличающимъ ихъ отъ мотетовъ стараго типа.

Спитта высказываетъ предположеніе, что похоронный мотетъ „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" для двойного хора впослѣдствіи былъ расширенъ прибавленіемъ третьей части, хорала „Du heilige Brunst" (мел. „Komm, heilger Geist") и исполнялся, благодаря своему тексту (апостольское посланіе), въ праздникъ св. Троицы. А несказанно прекрасный мотетъ „Singet dem Herrn" былъ, вѣроятно, предназначенъ для рождественской церковной службы. Композиція эта состоитъ изъ грандіозной первой части, за которой слѣдуетъ четырехголосный хоралъ („Wie sich ein Vat'r erbarmet" на мелодію „Nun lob mein Seel"), прерываемый вступленіемъ второго хора („Gott nimmt sich ferner unser an"—на текстъ церковной пѣсни), затѣмъ идетъ второй двойной хоръ [1] на 2-й стихъ 150 псалма и, наконецъ, въ заключеніе—четырехголосная фуга на шестой стихъ того же псалма. Этотъ мотетъ былъ любимымъ произведеніемъ Вагнера, который часто указывалъ на него своимъ друзьямъ. Его обаяніе плѣнило душу Моцарта, когда онъ впервые услышалъ его (1789) въ Лейпцигѣ.

Особеннымъ своеобразіемъ отличается „Jesu, meine Freude", въ основу котораго положена любимая пѣснь нашего мастера, сочиненная І. Франкомъ. Призывая имя Христа, Бахъ проводитъ вмѣстѣ съ тѣмъ, черезъ этотъ мотетъ текстъ изъ Священнаго Писанія, какъ бы разрѣшая, такимъ образомъ, противорѣчіе между религіозной догмой и личнымъ христіанскимъ подвигомъ („ибо любовь есть исполненіе заповѣдей Господнихъ"). Первая и послѣдняя строфа пѣсни служатъ, въ видѣ четырехголосныхъ хораловъ, вступительной и заключительной частью всей композиціи. За первой строфой слѣдуетъ пятиголосный хоръ на текстъ изъ посланія къ Римлянамъ 8, ст. 1 „So ist nun nichts Verdammliches", а за ней чрезвычайно богатая пятиголосная разработка второй строфы „Unter deinen Schirmen". Живое тріо обоихъ сопрано и альта вводитъ въ мотетъ второй стихъ этой главы („Denn das Gesetz"), которую смѣняетъ ме-

[1] Въ него вплетена хоральная строфа „Ist alles gut, wenn gut das Ende" („Mach's mit mir Gott"), такъ что она является какъ бы продолженіемъ предыдущей („sein End, das ist ihm nah"), что, повидимому, не было замѣчено Спиттой.

лодія третьей строфы въ неподражаемой, полной выраженія пятиголосной транскрипціи („Trotz dem alten Drachen“—заключеніе напоминаетъ одинъ изъ раннихъ органныхъ хораловъ Баха, вся композиція же, въ цѣломъ, представляетъ собой единственную въ своемъ родѣ хоральную фантазію). Продолженіе составляетъ весьма оживленная пятиголосная фуга на 9 стихъ главы („Ihr aber seid nicht fleischlich gesinnt“), содержащая очень выразительную музыкальную формулировку словъ: „Wer aber Christi Geist nicht hat“.

Вслѣдъ за ней четырехголосный хоръ произноситъ слова вѣры „въ тебѣ лишь радость“ (строфа 4). Хоралъ облеченъ въ полифонныя звуковыя формы очень рельефнаго характера. Затѣмъ тріо для баса, тенора и альта исполняетъ десятый стихъ („So aber Christus in euch ist“) и при словахъ „духъ творящій есть жизнь“ возносится къ небу въ увлекательной полифоніи. Квартетъ (безъ баса) въ полной религіознаго настроенія разработкѣ передаетъ пятую строфу пѣсни: альтъ поетъ c. f. („Gute Nacht, o Wesen“) по отдѣльнымъ строкамъ, остальные голоса окружаютъ его трехголосной звуковой тканью, постоянно мѣняющейся по своему мотивному содержанію и образующей прелюдіи и интерлюдіи. Все апостольское поученіе заканчивается одиннадцатымъ стихомъ, который какъ бы возвращается къ первому „догматическому“ пятиголосному хору. Этотъ мотетъ, глубочайшее выявленіе творческаго генія Баха, носитъ все же интимный характеръ, въ духѣ старой церковной музыки. По своему идейно религіозному содержанію, по звуковой своей выразительности, онъ принадлежитъ къ высшимъ художественнымъ достиженіями мастера. Мы совѣтовали бы распредѣлить его между двумя хорами, отдѣленными другъ отъ друга даже пространственно, изъ которыхъ одинъ исполнялъ бы текстъ Священнаго Писанія, а другой строфы хорала.

Мотетъ „Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde“ написанъ на двѣ строфы пѣснопѣнія неизвѣстнаго автора. Первая разработана въ видѣ двойного хора и переходитъ, благодаря своей вокальной группировкѣ и ритмической концепціи въ реалистически написанную, глубоко захватывающую поэму смерти. Вторая строфа четырехголосная и представляетъ собой переложеніе Баховской пѣсни-аріи для хора.

Латинская церковная музыка.

70.

Латинская церковная музыка служитъ своего рода духовнымъ звеномъ между старой и новой церковью. Хотя Лютеръ пользовался для „нѣмецкой“ мессы главнымъ образомъ нѣмецкими же духовными пѣснопѣніями, онъ кое что, однако, заимствовалъ и изъ латинской мессы. Во времена Баха еще часто исполнялись мотеты и другія „музыки“ на латинскія слова: Kyrie отдѣльно или Kyrie съ Gloria, въ видѣ, такъ называемой, краткой мессы, во время торжественнаго богослуженія, Sanctus—при Таинствѣ Причащенія, Magnificat на вечернѣ. Эти монументы, которые въ теченіе тысячилѣтія служили прочной основой религіознаго сознанія въ христіанской общинѣ, которые непрестанно оплодотворяли творческую фантазію музыкальныхъ мастеровъ во всѣхъ странахъ христіанской культуры, не могли не войти въ церковныя композиціи Баха. И, въ самомъ дѣлѣ, его творческій геній нашелъ въ нихъ свое глубокое выявленіе: какъ въ *магнификатѣ,* такъ и въ *H-moll'ной мессѣ.*

Еще въ 1850 году были извѣстны два магнификата нашего мастера. Но вскорѣ послѣ этого, какъ мы читаемъ въ предисловіи Руста къ изданію Bachgesellschaft, одинъ изъ нихъ „одноголосный, раздѣленный на нѣсколько арій, для сопрано и маленькаго оркестра, исчезъ безслѣдно“.

Красота и грандіозность перваго изъ нихъ были раскрыты Робертомъ Францемъ. Мы имѣемъ два автографа этого произведенія, одинъ—болѣе стараго происхожденія въ Es-Dur, другой—болѣе поздняго въ D-dur. Первый содержитъ еще четыре номера для пѣнія: нѣчто, вродѣ четырехголоснаго хоральнаго мотета „Vom Himmel hoch“, композицію сдѣланную по образцу „Et exultavit“, четырехголосную рождественскую пѣснь по „Quia fecit“, пятиголосную „Gloria“ съ Continuo и облигатной скрипкой, композицію по „Fecit potentiam“, наконецъ дуэтъ для сопрано и баса съ Continuo „Virga Jesse floruit“, въ характерѣ „Esurientes implevit“ (къ сожалѣнію, не дошедшая до насъ цѣликомъ), въ текстѣ котораго мы еще встрѣчаемъ намеки на старинный обычай баюканія ребенка (заимствованный изъ рождественскихъ игръ). Такимъ образомъ мы съ увѣренностью можемъ сказать, что этотъ пятиголосный магнификатъ, партитура котораго содержитъ полный составъ оркестра (флейты мы встрѣчаемъ во второмъ автографѣ), былъ написанъ Бахомъ для рождественской вечерни. въ 1723 году. Кромѣ того слѣдуетъ предположить, что вводныя части магнификата исполнялись на небольшомъ балконѣ для хора, расположенномъ противъ алтаря. Обычай исполнять церковныя пѣснопѣнія во всѣхъ четырехъ углахъ храма существовалъ еще въ тѣ времена даже въ деревенскихъ церквахъ (какъ напримѣръ при исполненіи пѣснопѣнія „Quem pastores laudavere“, отсюда нѣмецкое выраженіе „Quempassingen“). И въ данномъ случаѣ Бахъ всецѣло слѣдуетъ традиціи. Въ прекрасно переписанный второй манускриптъ онъ, однако, не включилъ вводныхъ частей, такъ какъ сталъ, очевидно, исполнять свой магнификатъ и въ другіе праздничные дни, кромѣ рождества.

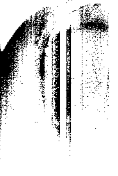
71.

Включенный церковью въ литургію, въ качествѣ „объективной" молитвы, Magnificat содержитъ созерцательные, интимно-нѣжные, но также и полные царственнаго величія, драматическаго возбужденія моменты. Бахъ трактуетъ этотъ текстъ въ его первоначальномъ, субъективномъ характерѣ и при этомъ особенно ярко проявляется его склонность придавать отдѣльнымъ картинамъ живую драматическую окраску, его глубокое воспріятіе и звуковое выраженіе лирическихъ настроеній (особенно въ оркестрѣ).

Интенсивное ликованіе хора, „Magnificat anima mea Dominum", охватывающее всѣхъ молящихся, смѣняется дѣтской рождественской радостью въ аріи второго сопрано „Et exultavit". На золотомъ фонѣ концертирующей Oboe d'amore нашъ мастеръ рисуетъ („Quia respexit") нѣжный, трогательный образъ „рабы Господней". Во второй части этой аріи „ecce enim ex hoc beatam" ее охватываетъ радостное возбужденіе, и все видѣніе Дѣвы переходитъ, благодаря вступленію хора, который какъ-бы сопровождаетъ слова Молящейся, въ драматическую сцену. При словахъ „omnes generationes" съ ихъ страстнымъ подъемомъ къ доминантъ-нонаккорду (Бетховенское фермато!) мы видимъ передъ собой цѣлыя толпы народовъ, пришедшихъ поклониться Божьей Матери.

Къ великимъ подвигамъ всемогущаго мастера, который даже въ моменты душевной подавленности умѣетъ находить могущественное звуковое выраженіе для своихъ чувствъ, относится также и арія для баса „Quia fecit", покоющаяся на энергичномъ Basso ostinato. Трогательный контрастъ съ ней представляетъ собой нѣжный дуэтъ альта и тенора, рисующій намъ безграничное милосердіе Божье. И только одинъ Бахъ былъ въ состояніи придать такое интенсивное выраженіе словамъ „timentibus eum", слѣдующимъ за этимъ текстомъ. Три заключительныхъ такта съ ихъ дивной „смѣлой" модуляціей (относительно которой Риманъ доказалъ, что она лишь кажется таковой) и съ хроматическимъ дрожащимъ ходомъ тенора, представляютъ собой подлинное выявленіе творческаго генія нашего мастера, увы, повидимому, часто совершенно недоступное нашимъ пѣвцамъ, музыкальная нервная система которыхъ не отличается особой утонченностью. Очень яркій моментъ вносятъ слова „Fecit potentiam" хора. Интонируемая теноромъ главная тема проходитъ, подобно нѣкоему карающему гиганту, постепенно черезъ всѣ пять голосовъ, сопровождаемая, при этомъ, мощными ударами гармоній остальныхъ четырехъ голосовъ и оркестра. Въ дальнѣйшемъ она пріобрѣтаетъ особенное ритмическое оживленіе, благодаря тексту „dispersit" и, собравшись всѣми силами, обрушивается на „superbos", „надутыхъ, чванливыхъ въ сердцѣ своемъ".

Въ „mente cordis" мы, несмотря на очевидную близость



гармоніи Баха къ музыкѣ старыхъ мастеровъ, видимъ новое индивидуальное проявленіе его искусства звуковыхъ характеристикъ и драматическаго изображенія. Они свидѣтельствуютъ, что нашъ мастеръ стоялъ несоизмѣримо выше оперныхъ композиторовъ своей эпохи. Такое впечатляющее примѣненіе увеличеннаго трезвучія (характерное, впрочемъ, для музыки Букстегуде и другихъ) мы встрѣчаемъ впослѣдствіи только у Р. Вагнера.—При помощи самыхъ простыхъ средствъ сольнаго пѣнія и рѣзкихъ контрастовъ Бахъ даетъ музыкальное выраженіе словамъ „deposuit" и „exaltavit" „паденію могущественныхъ" и „возвышенію униженныхъ". Каждый интеллигентный теноръ, исполняющій эту музыку, легко пойметъ, какое сильное впечатлѣніе могутъ произвести слова „fecit potentiam", при экспрессивной декламаціи „deposuit", что мотивъ хора здѣсь какъ бы отражаетъ въ себѣ вспышку сольнаго голоса, и всякому дирижеру, изучающему эту композицію, ея характерная звуковая рѣчь раскроетъ сразу ту близость, которая существуетъ между вокальной партіей и оркестромъ.

Въ аріи для альта „Esurientes" нашъ слухъ плѣняетъ, раньше всего, главный мотивъ, исполняемый двумя флейтами и пичикато въ басу. Бахъ „рисуетъ" здѣсь въ звукахъ насыщеніе голодныхъ и, изображая богатыхъ, придаетъ всей композиціи оттѣнокъ роскоши, которая проявляется въ танцовальномъ ритмѣ и почти сладострастной мелодіи. Вторая часть носитъ въ той партіи, гдѣ начинаются каноническія вступленія флейтъ (4—5 тактъ), вплоть до конца прелюдіи, составляющей музыкальную основу всей композиціи, противоположный музыкальный характеръ. Въ ней вновь проходитъ мотивъ „Fecit potentiam". Третье элементарное проявленіе Баховскаго звукоощущенія содержится въ полномъ мистическихъ видѣній терцетѣ „Suscepit Israel", въ которомъ при нѣжнѣйшей музыкальной декламаціи словъ „recordatus misericordiae suae" въ гобояхъ вспыхиваетъ Виѳлеемская звѣзда. Мы имѣемъ здѣсь знакомую уже намъ псалмодію на tonus peregrinus изъ „нѣмецкаго магнификата", кантаты „Mein Seel erhebt". И подобно тому, какъ въ текстѣ далѣе призывается свидѣтельство патріарховъ, такъ и въ энергичномъ и увѣренномъ движеніи пятиголоснаго хора „Sicut locutus est" Бахъ примѣняетъ объективный стиль старыхъ мастеровъ. Согласно традиціи славословіе заканчивается доксологіей „Gloria patri". На могущественный зовъ со всѣхъ сторонъ раздаются возгласы „Gloria", подымаясь въ волнахъ звука изъ земныхъ глубинъ къ небеснымъ высотамъ, точно люди и ангелы соединились въ одномъ гимнѣ святой Троицѣ. Величайшую силу звука Бахъ даетъ на словѣ „sancto". При фразѣ „sicut erat in principio" оркестръ и хоръ вновь интонируютъ главный мотивъ вступительнаго хора, и послѣ длинной паузы, символизирующей „вѣка", въ которую одинъ за другимъ вливаются отдѣльные голоса,

хоръ заканчиваетъ всю композицію короткимъ выразительнымъ „Amen“, сопровождаемымъ ликованіемъ всего оркестра.

H-moll'ная Месса.

72.

Однимъ изъ главныхъ памятниковъ христіанско-религіозной лирики, на почвѣ церковнаго общенія вѣрующихъ, является месса. Можно относиться къ ней, какъ угодно, съ точки ли зрѣнія ранняго средневѣковья или борьбы за обновленіе церкви, но нельзя отрицать того, что месса представляетъ собой превосходную форму общиннаго богослуженія, построеннаго по прекрасному основному плану.

Богатство религіозно поэтическихъ настроеній придавало ей притягательную силу для музыкантовъ всѣхъ исповѣданій и народовъ: ей они посвящали свои лучшія творческія вдохновенія. Ея мистическое содержаніе всегда глубоко захватывало не только католическихъ, но и протестантскихъ мастеровъ звука, и этимъ объясняется, почему послѣдніе безъ всякой критики принимали даже ту часть мессы, Credo, которая представляетъ собой, по существу, лишь тонкую юридическую формулировку догматовъ вѣры, придавая именно ей особенно интимное звуковое выраженіе. Даже Робертъ Шуманъ, дивный знатокъ Баха, горѣвшій подлиннымъ энтузіазмомъ по отношенію къ его церковнымъ кантатамъ, написалъ въ послѣдніе годы своей жизни латинскую мессу.

Въ 16 столѣтіи вопросъ о реформѣ церкви получилъ всеобщее признаніе, и Лютеръ разрѣшилъ эту назрѣвшую задачу въ чисто германскомъ духѣ, ему присущемъ. Наряду съ общими вопросами церкви новому религіозному движенію суждено было коснуться также музыкальной интерпретаціи латинской мессы и создать такія углубленныя формы церковной музыки, какія мы нигдѣ, кромѣ этой области музыки, не встрѣчаемъ. Въ ту эпоху, когда музыкальная композиція мессы опустилась въ старой церкви на уровень декоративнаго искусства, въ странѣ протестантизма родился поэтъ, который, пренебрегая сложной церемоніей богослуженія, выявилъ, съ помощью всѣхъ доступныхъ ему художественныхъ средствъ, ея духовное содержаніе и сумѣлъ взволновать своихъ слушателей до самыхъ скрытыхъ глубинъ сердца. Спѣшимъ оговориться—все, что носитъ названіе мессы, даже въ отдаленной степени не можетъ быть сравнено съ этими шедеврами Баха.



Подобно кельнскому собору, высящемуся надъ окружающими

церквами, H-moll'ная месса возносится надъ всѣми храмами музыки, вплоть до безконечно глубокой, по своимъ идеямъ, Бетховенской Missae solemnis. Ужъ съ чисто технической точки зрѣнія H-moll'ная месса представляетъ собой недосягаемое совершенство. Огромное полифоническое мастерство старыхъ нидерландцевъ является въ рукахъ этого музыкальнаго гиганта лишь послушной игрушкой. Богатыя инструментальныя средства выраженія, развитіе которыхъ свершилось первоначально на иной почвѣ, служатъ здѣсь орудіемъ высокихъ, чистыхъ всеобъемлющихъ концепцій нѣмецкаго мастера, въ произведеніяхъ котораго нашелъ наиболѣе яркое выраженіе творческій духъ націи. Въ его мессѣ передъ нами проходитъ вся эволюція христіанскихъ идей, начиная съ догматизма грегоріанскаго хорала до мечты объ искупленіи человѣчества, въ духѣ Рихарда Вагнера

73.

Въ 1723 году Бахъ представилъ королю, курфюрсту саксонскому Kyrie и Gloria своей H-moll'ной мессы съ прямодушной просьбой „присудить ему званіе придворнаго музыканта“.

Однако, титулъ придворнаго композитора короля саксонскаго былъ данъ Баху въ 1736 году, лишь послѣ того, какъ нашъ мастеръ принужденъ былъ неоднократно аппелировать къ сердцу своего короля по поводу тѣхъ „утѣсненій“, которыя ему приходилось терпѣть отъ своего церковнаго и городского начальства. Эти жалобы, этотъ крикъ изстрадавшейся души вылился въ H-moll'ную мессу.

Къ этому крику примѣшивается и призывъ къ единенію, къ прекращенію споровъ между представителями различныхъ теченій въ германской церкви, между надменными и ограниченными ортодоксами и чуждыми всякой дѣйствительности піэтистами, которые часто съ такимъ ожесточеніемъ нападали другъ на друга въ своихъ проповѣдяхъ, что не разъ требовалось вмѣшательство свѣтскихъ властей. Въ H-moll'ной мессѣ можно услышать слѣдующее признаніе нашего мастера, по духу своему столь близко родственнаго Лютеру: „я, какъ художникъ, вѣрую въ единую всехристіанскую церковь, несмотря на то, что въ чисто реальныхъ условіяхъ жизни моя мечта покажется многимъ только утопіей“.

Credo мессы, построенное на торжественной интонаціи старой церкви, служитъ особенно яркимъ доказательствомъ, что именно эта идея легла въ основу H-moll'ной мессы. Впрочемъ, и въ другихъ частяхъ ея Бахъ старается избѣгнуть всякаго художественнаго партикуляризма. Нашъ мастеръ, умѣвшій изъ скромныхъ нѣмецкихъ церковныхъ пѣсенъ возводить дивные музыкальные храмы, въ H-moll'ной мессѣ, какъ бы отказывается отъ своего родного языка.

Разсмотримъ весь ходъ работъ Баха надъ этой мессой:

Credo могло быть написано за годъ или два года до Kyrie и Gloria, но, во всякомъ случаѣ, оно было задумано въ тѣсной связи съ ними, какъ отдѣльная часть въ общей концепціи всей мессы.

Sanctus написанъ, вѣроятно, въ серединѣ тридцатыхъ годовъ и исполнялся впервые во время причастія на рождественскомъ богослуженіи. По крайней мѣрѣ, въ музыкальномъ смыслѣ эта часть совершенно не связана съ Osanna и Benedictus, какъ того требуетъ ритуалъ церкви. Sanctus H-moll'ной мессы представляетъ собой самостоятельную композицію такого же большого стиля, какъ Kyrie, Gloria и Credo и оставляетъ далеко за собой все, что было написано Бахомъ на эту тему.

Для дальнѣйшихъ частей великой мессы Бахъ пользуется, по большей части, композиціями прежняго періода. Ужъ въ Gloria онъ въ хорѣ „Gratias agimus tibi" дѣлаетъ заимствованіе изъ Ratswahlkantate 1731 года, гдѣ въ текстѣ говорится: „Мы благодаримъ Тебя, Господь, и возвѣщаемъ твои чудеса". Слова „Qui tollis peccata" въ его музыкѣ глубоко мистично связаны съ потрясающими звуками вступительнаго хора кантаты „Воззрите, есть ли скорбь, горше моей". Второй хоръ, „Patrem omnipotentem", въ Credo также скомпанованъ изъ звукового матеріала „гордой, могучей фуги" новогодней кантаты „Твое Имя прославлено до скончанія вѣковъ".

Во всѣхъ этихъ случаяхъ Бахъ прибѣгаетъ къ такого рода перенесенію музыки вовсе не изъ желанія сберечь свое время и трудъ. Онъ очень тонко и поэтично воспользовался своими прежними композиціями, радикально перерабатывая ихъ, когда считалъ это необходимымъ.

Въ Crucifixus, у подножія котораго Бахъ возноситъ свое пѣснопѣніе Христу, онъ разрабатываетъ мотивъ, который можно было бы назвать мотивомъ страданія, тотъ мотивъ, что не покидалъ и его самого на всемъ протяженіи его жизненнаго пути. Этотъ мотивъ проходитъ черезъ хоръ, въ которомъ изображаются страсти Господни и распятіе. Въ заключительномъ „sepultus est" Бахъ ведетъ насъ къ вѣчному покою могилы.

Въ остальныхъ частяхъ H-moll'ной мессы нашъ мастеръ также пользуется старинными музыкальными сокровищами. Мы видимъ, напримѣръ, что въ слѣдующихъ за „Sanctus" частяхъ онъ не уходитъ въ мистическія размышленія по поводу текста мессы, а слѣдуетъ словамъ Священнаго Писанія, которыя передаетъ въ простой, скромной, но трогательно сердечной мелодіи. И мы хотѣли бы указать на разницу между Бетховенскимъ Benedictus Missae solemnis и музыкой Баховской мессы. Когда у Бетховена скрипка играетъ соло, намъ кажется, что разверзаются небеса и самъ Спаситель нисходитъ къ намъ. Хотя Бахъ, какъ мы видимъ, также примѣняетъ, въ данномъ случаѣ, сольный инструментъ, но мелодія его лишена всякой мистиче-





АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

„Gloria" H-moll'ной мессы.

ской окраски, торжественна, спокойна по своему характеру, съ оттѣнкомъ радости и грацiи. Поэтому, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что для двойного хора въ Ossana Бахъ заимствуетъ радостно возбужденные звуки у свѣтской Drama per Musica „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen". Зато конецъ мессы раскрываетъ намъ все религiозное мiровоззрѣнiе Баха, носящее печать личной убѣжденности и индивидуальности воспрiятiй, которыя производятъ на насъ яркое впечатлѣнiе, особенно при сравненiи заключительной части H-moll'ной мессы съ Agnus Dei и Dona Бетховена, Шуберта или съ новой глубоко значительной церковной музыкой Франца Листа. Здѣсь Dona представляетъ собой, такъ сказать, грандiозную христiанскую колыбельную пѣснь, характерный образецъ которой мы имѣемъ въ Es-dur'ной мессѣ Шуберта.

Бахъ обращаетъ свой взоръ къ агнцу Божьему, когда Онъ, свершивъ подвигъ искупленiя человѣчества, прощается съ окружающими. Онъ перерабатываетъ арiю „Останься съ нами" изъ ораторiи на вознесенiе Господне для *своего* Agnus Dei.

74.

Бахъ закончилъ H-moll'ную мессу не позднѣе 1738 года. Принимая во вниманiе то обстоятельство, что онъ воспользовался для заключительнаго хора „Dona nobis pacem" тѣмъ же музыкальнымъ текстомъ, какъ въ „Gratias agimus tibi", многiе готовы сдѣлать выводъ, что мастеръ, торопясь закончить свою мессу, только pro forma прибавилъ къ ней эту заключительную часть. Я полагаю, что такое мнѣнiе совершенно не обосновано. Не буду указывать на то, что Бахъ никогда не повторялся цѣликомъ, и если заимствовалъ музыкальный матерiалъ изъ прежнихъ своихъ композицiй, то старался придать ему новую болѣе выразительную художественно совершенную форму: изъ предыдущаго нашего изложенiя читателю, вѣроятно, ясно, что у него „Dona nobis pacem" носитъ новый характеръ, совершенно отличающiйся отъ традицiоннаго толкованiя этого текста. У Баха этотъ торжественный интимный хоръ является заключительной благодарственной молитвой всѣхъ прихожанъ, собравшихся въ церкви, готовыхъ уже покинуть храмъ и разойтись по домамъ, чтобы взяться опять за свою тяжелую, повседневную работу.

До цѣльнаго исполненiя своей мессы Баху не было суждено дожить, и отдѣльныя партiи изъ нея, выписанныя для Дрездена, такъ и остались лежать нетронутыми. Вслѣдствiе колоссальныхъ размѣровъ Kyrie и Gloria они не могли быть исполнены въ католической придворной церкви.

Кромѣ Sanctus Бахъ дирижировалъ во время высокоторжественнаго праздника въ Лейпцигѣ только одной Gloria. Въ общемъ же H-moll'ная месса осталась для него „нѣмой" партитурой.

75.

Первые такты Баховскаго *Kyrie* производятъ впечатлѣніе глубокой серіозной интродукціи къ торжественному богослуженію. Невольно вспоминается чрезвычайно трогательный разсказъ хрониста, что нѣмцы въ торжественные моменты, тогда, когда они, напримѣръ, выступали въ битву, интонировали „Kyrie eleison" не три, не девять, а сто, триста, даже девятьсотъ разъ подрядъ. Такое описаніе, пересенное въ область событій художественной жизни, можетъ дать намъ представленіе о величіи Баховской Kyrie. Оно распадается на два Kyrie для хора и Christe eleison, написанное для сольныхъ голосовъ.

Первое Kyrie eleison, грандіознѣйшихъ размѣровъ, для пятиголоснаго хора построено на темѣ, проникнутой глубоко скорбнымъ паѳосомъ. Необычайно смѣло ея вступленіе, послѣ трехкратнаго Kyrie, исполняемаго всѣмъ хоромъ и инструментами оркестра. И кажется, что это Kyrie eleison дѣйствительно несетъ освобожденіе не только одному народу, но и всему человѣчеству до христіанской эпохи, согбенному подъ тяжкимъ игомъ своей грѣховности.

Считаясь со смѣлой мелодикой первой и третьей темы Kyrie, Бахъ вводитъ ихъ въ свою композицію не въ одноголосномъ видѣ, а сразу на фонѣ присущихъ имъ гармоній.

Christe eleison—дуэтъ, который вноситъ въ музыку мессы мягкіе тоны, послѣ колоссальной бури звуковъ въ предыдущихъ частяхъ. Въ сольныхъ пѣснопѣніяхъ, исполняемыхъ у Баха, какъ извѣстно, мальчиками, меньше всего чувствуется тотъ субъективный, эмоціональный характеръ музыки, который, съ современной точки зрѣнія, составляетъ истую сущность всякаго сольнаго пѣнія. Всѣ они загадочно таинственны, но покрыты, по поэтическому сравненію Спитты, ледяной корой, по которой могутъ беззаботно скользить цѣломудренные голоса дѣтей. Внѣ цѣльнаго исполненія мессы, только немногія изъ этихъ вокальныхъ соло могутъ быть непосредственно восприняты не музыкантомъ и раскрыть ему величіе творческаго генія І. С. Баха.

Еще болѣе драматическій характеръ, чѣмъ первое Kyrie, носитъ третье для четырехголоснаго хора. Какое впечатлѣніе оно могло произвести на слушателей, привыкшихъ къ bel canto тогдашней италіанской оперы, если ея безпримѣрная хроматика даже въ наши дни воспринимается сразу лишь людьми съ особо чуткими звуковыми нервами? Въ немъ страстная мольба къ Спасителю достигаетъ своей высшей напряженности. Да и вообще говоря, мы во всей исторіи музыки не знаемъ ни одного произведенія, которое въ такихъ крупныхъ формахъ передавало бы интимное настроеніе Kyrie, горячей мольбы къ Господу,



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ g-dur'ной мессы.

76.

Gloria распадается на восемь частей. Славословіе ангеловъ Бахъ передаетъ импозантному хору: онъ отдѣляетъ его цѣликомъ отъ догматической части Gloria. Послѣдняя представляетъ собой типичную рождественскую музыку въ большомъ стилѣ. Она построена на свѣжемъ народномъ ликующемъ мотивѣ. „Et in terra pax“ въ своихъ мирныхъ, мягкихъ гармоніяхъ несетъ всю рождественскую блаженную радость созерцательной души. Точно въ предчувствіи болѣе сложнаго религіознаго міроощущенія будущихъ поколѣній, Бахъ вводитъ въ композицію тихіе, полные скорби оттѣнки.

Наконецъ, Бахъ беретъ „Et in terra pax“ въ видѣ темы фуги, заключая ее въ скорлупу, контра-тему, полную внѣшняго блеска и ликованія. Фуга Баха, которую онъ строитъ на этихъ обоихъ мотивахъ, даетъ исчерпывающую картину рождественскихъ настроеній и въ чисто внѣшнемъ смыслѣ, и въ смыслѣ ихъ внутренняго духовнаго содержанія.

Очаровательная арія „Laudamus te“, обвитая, какъ плющемъ, скрипичнымъ соло, въ которой голосъ и инструментъ соперничаютъ другъ съ другомъ въ нѣжномъ цѣломудренномъ ликованіи, служитъ переходомъ къ торжественному четырехголосному благодарственному гимну („Gratias agimus“), сотканному изъ двухъ контрастирующихъ темъ, изъ которыхъ первая проводится опять-таки самостоятельно въ инструментахъ, такъ что четырехголосное сложеніе переходитъ въ шестиголосное.

Дуэтъ „Domine Deus“ базируется на догматѣ о единосущности Отца и Сына. Она символизируется музыкально очень характернымъ мотивомъ, озареннымъ мистическимъ сіяніемъ, пичикато въ басу и флейтѣ и проходящимъ черезъ всю пьесу, какъ это ни удивительно, въ совершенно неизмѣнномъ видѣ. О томъ, какъ послѣдовательно умѣетъ проводить одну опредѣленную идею нашъ мастеръ, какъ онъ умѣетъ подчинять звуки своей музыки духовному содержанію композиціи, углубляя его съ каждой новой строкой своей партитуры, мы можемъ получить представленіе по вокальнымъ партіямъ дуэта. Оба голоса вступаютъ на одномъ и томъ же мотивѣ въ увеличеніи. При этомъ теноръ воспѣваетъ Отца, а сопрано Сына. Но для того, чтобы почувствовать все обаяніе этой музыки, надо хорошо знать ея скрытыя въ глубинѣ взаимоотношенія между звуками и религіозно-поэтической программой, иначе впечатлѣніе отъ нея будетъ такое же неполное, какъ отъ программнаго произведенія какого-либо современнаго композитора, при незнаніи его поэтическаго содержанія. Конечно, можно гордо заявить: „я слышу въ музыкальныхъ произведеніяхъ только то, что они сами по себѣ говорятъ моему художественному воображенію“. На такого рода фраза доказываетъ лишь отсутствіе подлиннаго

интереса къ музыкѣ. Ибо нѣтъ того великаго, серіознаго художественнаго произведенія, для котораго поэтическое истолкованіе могло бы оказаться излишнимъ.

Часто, впрочемъ, въ такомъ отрицательномъ отношеніи къ программѣ играетъ роль исключительно простое упрямство. Я охотно подписываюсь подъ словами Спитта, по поводу неожиданнаго хода скрипокъ и альтовъ октавами въ 42 тактѣ, „что этотъ ходъ символизируетъ нисхожденіе Бога къ людямъ". Но хотѣлъ бы я услышать, что сказалъ бы тотъ же почтенный ученый, если-бъ Листъ или Штраусъ позволили бы себѣ примѣнить такого рода звуковую символику.

Послѣ этой не совсѣмъ доступной широкой публикѣ композиціи въ „Qui tollis" изливается широкій потокъ искренней, всѣмъ понятной, но только опять-таки въ связи съ текстомъ, мелодики. Въ своихъ мессахъ Бахъ для каждой хоровой партіи предназначалъ не больше, чѣмъ трехъ пѣвцовъ. И, если вообще говоря, въ большихъ хоровыхъ композиціяхъ количество пѣвцовъ можно свободно увеличивать до извѣстнаго предѣла (ибо каждая, увеличенная въ своемъ составѣ хоровая партія обращается при правильномъ пониманіи характера хорового пѣнія, въ одну, такъ сказать, гигантскую индивидуальность, въ одного пѣвца), то данное произведеніе, по моему мнѣнію, совсѣмъ не подходитъ для такого увеличеннаго состава, съ нимъ также совершенно не гармонируетъ характеръ оркестроваго сопровожденія и нѣжныя концертирующія флейты. Бахъ не указалъ вступленія хора и весьма возможно, что онъ пользовался здѣсь только вокальнымъ квартетомъ. „Qui tollis" также выткано изъ одной темы, мягкой лиричной, полной слезъ. Неожиданныя скорбныя модуляціи расширяютъ и углубляютъ русло мелодическаго потока. Бахъ оканчиваетъ хоръ на доминантѣ, что, въ сущности, обозначаетъ переходъ къ дальнѣйшему. Арія „Qui sedes", въ противоположность „Qui tollis", въ которой говорится о карѣ, изображаетъ въ звукахъ милосердіе Христа. Ее сопровождаетъ концертирующій Баховскій Hoboe d'amore, недавно открытый вновь Рихардомъ Штраусомъ и примѣненный имъ въ Sinfonia domestica. Инструментъ этотъ на терцію ниже обыкновеннаго гобоя и отличается отъ него особенно пріятнымъ характеромъ звука. Арія для баса „Quoniam tu solus" проникнута восторженнымъ поклоненіемъ царственному величію Христа. Музыка изъ мягкаго H-moll переходитъ въ гордое D-dur, и нѣжный звукъ гобоя уступаетъ мѣсто великолѣпному corno da caccia, маленькой валторнѣ. Припомнимъ, что Бахъ примѣняетъ, въ качествѣ аттрибута королевской власти, въ аріи баса „Grosser Herr und starker König" (рождественская ораторія), родственную ей трубу. Гордо проходитъ ритурнель валторны по октавамъ и септимамъ всю область своего наибольшаго звукового блеска.

Всѣ эти лирическія, созерцательныя части мессы переходятъ, въ концѣ концовъ, въ гимнъ во славу Христа, несравненный по своему захватывающему подъему. Универсальной широтой мысли и колорита отличается хоръ „Cum sancto spiritu". Бушеваніе сѣверныхъ бурь, характеризующее музыку протестанта, родившагося на сѣверѣ, его органный и вокальный стиль, соединяется съ протяжными, свѣтлыми аккордами, рожденными подъ южнымъ солнцемъ, какъ мы это видимъ въ концѣ неудержимо стремящейся ввысь фуги.

77.

Credo. Чтобъ найти достойныя звуковыя формы для выраженія христіанскаго символа вѣры, Бахъ обращается къ музыкальнымъ догматамъ грегоріанскаго хорала, этому первоисточнику всякой мелодики, эпохи церковныхъ ладовъ, великаго церковнаго вокальнаго искусства одной нераздѣльной церкви. Онъ прислушивается къ интонаціи священника у алтаря, которой мы еще и понынѣ внимаемъ съ неослабѣвающимъ музыкальнымъ интересомъ, и претворяетъ ее въ своей композиціи. Тенора въ хорѣ поютъ съ величайшимъ экстазомъ тему, не отвлекаясь отъ нея никакими размышленіями или сомнѣніями. Остальные четыре голоса съ такой же энергіей и силой проводятъ эту выкованную изъ стали тему. Огонь, таящійся въ протяжныхъ звукахъ, разгорается и поддерживается въ своемъ горѣніи basso ostinato, который на крыльяхъ бури несетъ черезъ всю композицію пѣвучую мелодію. Но слова вѣры Бахъ влагаетъ въ уста не только человѣку. Когда уже всѣ голоса произнесли свое „Вѣрую", оно переходитъ къ окружающей насъ природѣ, которая вѣщаетъ намъ устами инструментовъ оркестра. И сливаясь съ хоромъ человѣческихъ голосовъ, они поютъ „Credo in unum Deum".

По истинѣ чувствуешь, что заговорили даже камни. Эта семиголосная фуга отличается чрезвычайно искусной, единственной въ своемъ родѣ, разработкой темы Credo. Въ концѣ ея она сочетается канонически со всѣми голосами, что поютъ и играютъ. Широко интонируетъ ее басъ на а, непосредственно за нимъ слѣдуютъ второе сопрано и альтъ, которые поютъ въ секстахъ g и е. Вслѣдъ за тѣмъ выступаетъ I сопрано, проводящее тему въ синкопированномъ ритмѣ на cis. Въ потокъ звуковъ врывается теноръ, провозглашая свое Credo на высокомъ а. Всѣ инструменты спѣшатъ повторить, вслѣдъ за голосомъ, свои слова вѣры. „Credo in unum Deum" не умолкаетъ даже тогда, когда въ хорѣ вступаетъ уже въ свои музыкальныя права „Patrem omnipotentem". Въ энергичной, полной силы главной темѣ этой композиціи, интонируемой басомъ, мы находимъ уже знакомые намъ элементы его звуковой символики. На семи тонахъ гаммы основываются всѣ мелоди-

ческія возможности и все могущество музыки. Дѣлая смѣлый скачекъ отъ самаго высокаго тона изъ семи къ самому низкому, основному (смѣлость, нашедшая себѣ подражателей только въ современной музыкѣ), Бахъ превосходно изображаетъ всемогущество Бога.

„Et in unum Deum Dominum Jesum Christum“. Дуэтъ.

Еще рельефнѣе, чѣмъ въ Gloria, нашъ мастеръ, вооруженный полнымъ аппаратомъ тогдашнихъ богословскихъ знаній, символизируетъ въ звукахъ единосущность Отца и Сына. Состоящая изъ четырехъ нотъ главная тема проводится въ инструментахъ такъ же, какъ и въ вокальныхъ партіяхъ, въ видѣ канона: одна тема на два голоса, причемъ въ каждомъ изъ нихъ различно (легато, стаккато). Однако Бахъ пользуется и другими средствами звуковой символизаціи.

Во второмъ тактѣ вокальной партіи (продолженіе темы) нижній имитирующій голосъ перескакиваетъ въ нижнюю кварту, что, съ чисто музыкальной точки зрѣнія, совершенно не представлялось необходимымъ. Бахъ въ данномъ мѣстѣ, очевидно, хотѣлъ изобразить отдѣленіе Сына отъ сердца Отца. Ex corde natus!

Въ нисходящемъ движеніи „Incarnatus est“ (слова эти первоначально были отнесены Бахомъ къ предыдущему дуэту) насъ осѣняетъ Богъ. Болѣе нѣжныхъ, сердечныхъ, чистыхъ звуковъ нельзя себѣ и представить. Съ середины композиціи къ нимъ примѣшивается оттѣнокъ страданія, сгущающійся вокругъ словъ „et homo factus est“.

78.

Мы переходимъ къ Crucifixus.

До какого техническаго совершенства, благородства, одухотворенности звука и ритмики возносится въ своей музыкѣ Бахъ, дабы запечатлѣть образъ Страдальца въ глубоко волнующихъ звукахъ, показываетъ намъ основная тема и музыкальная форма этой части. Мотивъ человѣческихъ страданій, который, какъ мы уже говорили, никогда не покидалъ Баха на его жизненномъ пути, воплощенъ здѣсь въ четырехтактной темѣ танца, пассакальи, господствующей надъ басомъ и повторяющейся тринадцать разъ. „Все то, что передаютъ намъ вокальныя партіи“, такъ говоритъ Спитта, „въ хроматическихъ, увеличенныхъ и уменьшенныхъ интервалахъ мелодій, отдѣльно и въ сочетаніи ихъ ходовъ, такъ же глубоко значительно, какъ самое событіе, религіозное значеніе котораго они намъ раскрываютъ“.

Музыка Crucifix'а то совершенно застываетъ въ дыханіи смерти, и звукъ еле слышно замираетъ, то сразу (оркестръ, хоръ и органъ), при „Et resurrexit“, ликующе поднимается къ небесамъ, въ чисто народной свѣжей, жизнерадостной мелодіи. При этомъ хоръ часто носитъ какой-то неземной, серафиче-

скій характеръ, и иногда точно во-очію видишь свѣтозарный образъ Христа въ небесной высотѣ. Въ радостномъ волненіи басъ возвѣщаетъ о „пришествіи Христа“, при чемъ тема Resurrexit проводится въ видѣ побочной партіи, и хоръ, возвращаясь къ главной темѣ, въ ликующихъ потокахъ звуковъ говоритъ о воскресеніи, о безграничномъ царствѣ Христа.

79.

Третій членъ символа вѣры начинается съ аріи для баса, сопровождаемой двумя нѣжными, концертирующими гобоями, ласкающими нашъ слухъ, какъ мягкое вѣяніе весенняго вѣтерка. Мы видимъ, что мастеръ нашъ не ломаетъ себѣ головы надъ вопросомъ о сущности и значеніи святого Духа, источника всякой жизни, а ищетъ выявленія его внѣ стѣнъ церкви, среди святой весенней природы („Vivificantem“).

Но совершенныя иныя художественныя средства примѣняетъ онъ, когда текстъ говоритъ о тысячелѣтнемъ ученіи церкви.

Слова Спитты, что посвященный въ художественное содержаніе мессы слушатель выноситъ изъ нея такое впечатлѣніе, точно геній двухъ тысячелѣтій пронесся надъ его головой, особенно хорошо подходятъ къ хору „Confiteor“. Сочетая величайшія идейныя завоеванія старыхъ мастеровъ въ области музыкальной техники съ соотвѣтствующими данному тексту хоральными интонаціями, нашъ мастеръ возводитъ грандіозный храмъ звуковъ, поражающій своей импозантной догматикой.

Бахъ въ этомъ хорѣ съ особой одухотворенностью проводитъ двѣ темы („confiteor unum baptisma“ и „in remissionem peccatorum“). Къ нимъ присоединяются, какъ звуки трубы архангела, церковныя интонаціи „Confiteor in unum baptisma“ въ канонѣ (басъ и альтъ), къ которымъ въ дальнѣйшемъ ходѣ музыкальнаго развитія этой части присоединяется и теноръ (тема въ увеличеніи). Какое глубокое прозрѣніе въ область будущей музыки даетъ намъ дивная фраза „Et expecto resurrectionem mortuorum“. Блаженная радость Моцарта, идейная сила, безпредѣльное ликованіе Бетховена, всѣ чары Вагнеровскихъ настроеній, особенно его геніальныхъ модуляцій, заключены въ этихъ звукахъ. И чувствуется, что нашъ мастеръ вѣрилъ въ вѣчную жизнь той божественной сущности, которая сотворила ихъ.

80.

Четвертый отдѣлъ мессы охватываетъ Sanctus, Benedictus, Osanna, Agnus Dei и Dona.

Sanctus всегда производитъ очень сильное впечатлѣніе на слушателей. Его блескъ, его могучіе подъемы, царственное ве-

личіе, это бушеваніе океана звуковъ подавляетъ наше воображеніе.

Бахъ видоизмѣняетъ здѣсь механическую конструкцію своего аппарата, хора и оркестра. Три—это то число, которое символизируетъ догматъ тріединства Бога.

Въ оркестрѣ мы встрѣчаемъ, наряду съ тремя трубами, три гобоя, которые Бахъ примѣняетъ въ трезвучіи. Число голосовъ хора увеличивается до шести. Три высокихъ голоса противостовляются тремъ низкимъ, они музицируютъ, раздѣльно и вмѣстѣ, и иногда эта группировка по три мѣняется. Истолкововъ такимъ образомъ, число три, мы можемъ также объяснить себѣ число шесть: два сопрано, два альта, два мужскихъ голоса. Серафимы у подножія трона Всевышняго имѣли шесть крыльевъ: два крыла закрывали ихъ ликъ, два ихъ ноги и два служили имъ для полета. Вообще говоря и въ другихъ деталяхъ своей звуковой картины Бахъ, повидимому, слѣдовалъ за описательнымъ текстомъ пророка Исаіи.

Въ совершенствѣ гармонируетъ съ нимъ свѣжій, напоенный ликующими звуками хоръ „Pleni sunt coeli“, тема котораго часто выступаетъ въ нѣсколькихъ голосахъ сразу.

Дальнѣйшаго расширенія состава хора требуетъ *Osanna*. Творческая фантазія Баха рисуетъ намъ цѣлыя толпы народа, привѣтствующія въѣздъ Христа въ Іерусалимъ. Хоръ этотъ представляетъ собой отдѣльное цѣлое, независимое отъ Sanctus, и въ силу его поэтическаго содержанія необходимо было по крайней мѣрѣ удвоеніе нормальнаго четырехголоснаго состава.

Чѣмъ сложнѣе техническій аппаратъ его музыки, тѣмъ легче и свободнѣе звучитъ она. Говоря о восьмиголосномъ хорѣ мы представляемъ себѣ при этомъ нѣчто тяжелое, мало подвижное, неясное, трудно понятное. Но, говоря словами Лютера, кто „безъ душевнаго трепета сможетъ слѣдить за тѣмъ, какъ нѣжно сочетаются между собой голоса, какъ они соединяются въ одномъ ангельскомъ шествіи, радостно привѣтствуя другъ друга, или расплетаются, удаляясь другъ отъ друга?“

Вслѣдъ за величавой Osanna идетъ уже знакомое намъ возвышенно скромное, но исполненное торжественности заключительное пѣснопѣніе „Dona“. Между ними, ласкающимъ глазъ изумруднымъ покровомъ, въ сіяніи свѣтлыхъ звуковъ (скрипки соло), стелется арія для тенора „Benedictus“ и „темныя воды“, „Agnus Dei“, аріи для альта на фонѣ низкихъ струнныхъ.

81.

Охватывая мысленно церковную музыку и хоровыя композиціи всѣхъ временъ, мы не находимъ ни одной вещи, достойной H-moll'ной мессы. Только Листовская ораторія „Христосъ“ можетъ быть поставлена на одну высоту съ ней. Она какъ бы

дополняетъ своей женственностью мужественную мощь Баха. Его месса подобна грандіознѣйшему собору, вершина котораго скрыта отъ насъ облаками. Мы видимъ, что, несмотря на свойственный германцамъ духъ „аріанизма“, который еще во времена готовъ вступилъ въ борьбу со властными притязаніями католичества, H-moll'ная месса, рожденная этимъ германскимъ религіознымъ міровоззрѣніемъ [1]), еще и понынѣ является источникомъ живой благодати даже для старой церковной общины. Однако, возразятъ намъ наши модернисты крайняго лѣваго крыла, вершина этого грандіознаго собора уходитъ въ какое-то существующее лишь въ воображеніи Баха христіанское небо. Но какой поэтъ не видѣлъ въ тѣхъ картинахъ, что рисуетъ ему его творческая фантазія, истой подлинной дѣйствительности?

Короткія мессы.

82.

Хотя H-moll'ная месса не была исполнена въ Дрезденѣ, Бахъ все же получилъ титулъ королевско-саксонскаго „придворнаго композитора“. Мы имѣемъ, такимъ образомъ, несомнѣнное основаніе предположить, что присылкой „короткихъ мессъ“ онъ хотѣлъ выразить свою признательность. По всей вѣроятности нашъ мастеръ очень спѣшилъ закончить свою работу и, въ виду этого, заимствовалъ большую часть музыки для своихъ четырехъ мессъ въ F-dur, E-dur, G-moll и G-dur изъ церковныхъ кантатъ, которыя уже были хорошо знакомы его лейпцигскимъ согражданамъ. Бахъ слѣдовалъ, повидимому, въ этихъ остаткахъ старой церковности, сохранившихся въ лютеранскомъ богослуженіи, старымъ литургическимъ элементамъ его и современнымъ ему католическимъ композиторамъ, произведенія которыхъ онъ переписывалъ съ цѣлью изученія. До извѣстной степени онъ пользовался также короткими мессами своего отдаленнаго родственника мейнингенскаго придворнаго дирижера Іоганна Людовика Баха, много кантатъ котораго онъ списалъ собственноручно. Для одной изъ этихъ мессъ, Kyrie которой онъ исполнялъ, Бахъ сочинилъ, спеціально, „Christe eleison“ для сопрано, альта и Continuo, напечатанное, вмѣстѣ съ музыкой Іоганна Людвига, въ дополнительномъ томѣ полнаго собранія сочиненій I. С. Баха (стр. 197). Биттеръ въ своей книгѣ „I. С. Бахъ“ [2]) еще приписываетъ нашему мастеру цѣлый рядъ мессъ,

[1]) Которому, по словамъ ф. Шуберта, суждена болѣе долгая жизнь, чѣмъ другимъ религіознымъ системамъ.
[2]) См. нашу „Лѣтопись возрожденія I. С. Баха“. *(Примѣч. перев.)*.



принадлежащихъ перу мейнингенскаго Баха. Среди указанныхъ нами выше короткихъ мессъ, которыя были скомпанованы или, вѣрнѣе, „скомбинированы" отъ 1731—38, выдѣляется F-dur'ная, хотя и въ другихъ встрѣчается не мало геніальныхъ чертъ (какъ напримѣръ каноническое „Christe eleison" въ A-dur'ной мессѣ). Особенной глубиной творческихъ идей отличается ея Kyrie. Черезъ всѣ три части проходитъ, въ валторнахъ и гобояхъ, нѣмецкій „Agnus Dei" („Christe, Du Lamm Gottes"), а въ инструментальномъ и хоровомъ басу вступительное и заключительное Kyrie (съ аминемъ) нѣмецкой литаніи.

Къ латинскимъ мессамъ присоединяется еще нѣсколько Sanctus. Въ нихъ нашъ мастеръ повидимому пробуетъ писать въ „болѣе доступномъ", блестящемъ стилѣ дрезденской церковной музыки (даже въ наиболѣе содержательныхъ Sanctus C-dur и D-dur—собр. соч. Баха 1 ч. стр. 69 и 81). Дѣйствительно ли остальные Sanctus, напечатанные въ собраніи сочиненій, представляютъ собой подлинныя композиціи Баха, мнѣ кажется сомнительнымъ: именемъ I. C. Баха помѣченъ только одинъ изъ нихъ, въ D-dur.

Музыкальный аппаратъ Баха.

83.

Въ виду тѣхъ большихъ требованій, которыя предъявляетъ Бахъ къ исполнителямъ его произведеній, вопросъ о музыкальномъ аппаратѣ пріобрѣтаетъ особенный интересъ [1]).

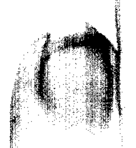
Этотъ аппаратъ составляли воспитанники школы св. Ѳомы, „городскіе трубачи и искусные скрипачи" (городскіе музыканты Лейпцига). Первые исполняли также и вокальныя партіи, при чемъ имъ приходилось, вмѣстѣ съ тѣмъ, участвовать и въ оркестрѣ. „На помощь" этимъ музыкантамъ директоръ, когда было возможно, приглашалъ еще окончившихъ школу св. Ѳомы студентовъ. Въ то время, какъ теперь канторъ св. Ѳомы располагаетъ для исполненія сравнительно менѣе сложныхъ композицій, въ которыхъ мальчикамъ приходится очень мало выступать соло, хоромъ изъ 40—50 человѣкъ и оркестромъ Gewandhaus'a, Бахъ довольствовался лишь 17 хористами и 7—8 городскими музыкантами, такъ какъ совѣтъ не отпускалъ ему средствъ на приглашеніе дополнительныхъ пѣвцовъ. Въ число этихъ 17 хористовъ входили также и солисты, часть же изъ нихъ играли еще сверхъ того въ оркестрѣ. Ибо для инструментальнаго сопровожденія хоровъ и многихъ арій часто было недостаточно наличныхъ городскихъ музыкантовъ, не говоря уже о составѣ исполнителей для передачи очень сложныхъ оркестровыхъ произведеній. Слѣдуетъ полагать, что многіе воспитанники сначала исполняли инструментальныя партіи, а потомъ, по окончаніи вступительной музыки, участвовали въ хорѣ. Все это требовало большой музыкальности, прилежанія и солидной технической подготовки. Мы знаемъ, что эти „воспитанники консерватористы", совершенствуясь постоянно въ своемъ искусствѣ, старались по возможности дольше оставаться въ училищѣ и въ хорѣ. Они зарабатывали себѣ такимъ путемъ деньги на университетъ, въ который поступали часто довольно поздно, давно уже перешагнувъ двадцатилѣтній возрастъ. Многіе изъ нихъ посвящали себя съ успѣхомъ музыкѣ, но часть изъ нихъ совершенно опускалась, кочуя изъ города въ городъ, въ качествѣ „оперистовъ".

[1]) Срв. статью. Б. Фр. Рихтера въ Bach Jahrbuch 1907.

Какъ это ни странно, но для пѣвцовъ не дѣлаетъ никакого перерыва въ періодъ, когда у нихъ мѣнялся голосъ. Мальчики, которые еще недавно пѣли партію альта, черезъ недѣлю, не больше, исполняли басовое соло! Еще разностороннѣе были настоящіе профессіональные музыканты, городскіе трубачи и искусные скрипачи. Такъ, напримѣръ, въ 1769 одинъ такой музыкантъ игралъ на пробу передъ канторомъ св. Ѳомы, Долесомъ. Ему было предложено исполнить: концертъ для валторны, концертирующій хоралъ для трубы съ кулисами, простой хоралъ на тромбонахъ четырехъ родовъ, на струнныхъ инструментахъ—партію скрипки въ тріо и контрабаса въ концертирующемъ хоралѣ. Надо полагать, что эти городскіе музыканты во время исполненія кантатъ часто мѣняли одинъ деревянный духовой инструментъ на другой, потомъ брались за партію скрипки и наконецъ за какой-либо мѣдный духовой инструментъ. Какъ односторонни, по сравненію съ ними, наши теперешніе оркестровые музыканты, которые часто не рѣшаются перейти, напримѣръ, съ тенороваго на альтовый тромбонъ.

84.

Для исполненія церковныхъ композицій, въ которыхъ въ оркестрѣ и хорѣ встрѣчются часто рипіенные (Tutti) и сольные голоса, нашъ мастеръ имѣлъ въ своемъ распоряженіи семь или восемь городскихъ музыкантовъ, а въ качествѣ рипіенистовъ (усиливавшихъ составъ струнныхъ) пять воспитанниковъ своей школы. Въ постановкѣ такихъ произведеній, какъ Matthäuspassion, принималъ также участіе и менѣе хорошій по своему составу мотетный хоръ, если онъ не былъ, конечно, занятъ, и такимъ образомъ получалось, вѣроятно, двойное количество хористовъ и инструменталистовъ. Принявъ во вниманіе, что въ



число ихъ включались и всѣ „солисты“, или лирическіе и драматическіе пѣвцы, и, кромѣ того, частые отказы по болѣзни и т. д., вслѣдствіе чего количество музыкантовъ уменьшалось, мы легко поймемъ, съ какимъ отчаяніемъ Бахъ обращался къ муниципальному совѣту съ жалобами на недостаточность своего музыкальнаго аппарата. Въ этомъ отношеніи Лейпцигъ стоялъ, очевидно, ниже Веймара и даже Мюльгаузена. Такого рода воскресную музыку съ оркестромъ, какъ веймарскую кантату „Der Himmel lacht“, было, очевидно, совершенно невозможно поставить въ Лейпцигѣ. Но самый совѣтъ не хотѣлъ внимать просьбамъ Баха и оказывалъ ему „покровительство“ только тогда, когда дѣло шло о хвалебныхъ кантатахъ въ его честь (ср. кантату въ честь новаго городского совѣта „Preise Jerusalem, den Herrn“). Для свадебныхъ музыкъ также, повидимому, „находились“ нужныя силы (ср. „Dem Gerechten das Licht“).

Когда Бахъ, которому приходилось за пульты струнныхъ отъ второй скрипки вплоть до контрабаса, сажать исключительно своихъ учениковъ, обращался за денежными средствами для приглашенія музыкальныхъ „ассистентовъ“ къ совѣту, онъ получалъ всегда отказъ. Въ то время, какъ на прошенія ученика Баха Герлаха, руководившаго студенческимъ collegium musicum и богослужебной музыкой въ Новой Церкви, совѣтъ клалъ всегда резолюцію „fiat“, нашему мастеру былъ уготованъ постоянно лишь одинъ отвѣтъ „differatur“. У отцовъ города Герлахъ, повидимому, пользовался бóльшимъ уваженіемъ и авторитетомъ, чѣмъ Бахъ. Только одинъ, единственный разъ магистратъ разрѣшилъ нашему мастеру, въ моментъ крайней необходимости, пригласить для замѣны его зятя, Альтниколя другого басиста. Можно ли оспаривать, въ виду изложенныхъ выше фактовъ изъ жизнеописанія Баха, что творческая сила его генія не могла проявиться цѣликомъ въ Matthäuspassion, ни въ H-moll'ной мессѣ, исполненіе которой ему даже не пришлось услышать въ жизни, и что, чувствуя себя стѣсненнымъ условіями своей музыкальной дѣятельности, онъ принужденъ былъ ограничиться писаніемъ простыхъ кантатъ, не требующихъ сложныхъ художественныхъ средствъ для постановки, измышленіемъ различныхъ контрапунктическихъ спекуляцій? И кажется, что сыновья были главными исполнителями той „урегулированной во славу Божію“ церковной музыки, о которой онъ мечталъ всю свою жизнь. По крайней мѣрѣ, онъ самъ подтверждаетъ это въ письмѣ къ Эрдману (тамъ, гдѣ говоритъ о своихъ домашнихъ концертахъ „vocaliter und instrumentaliter“).



Бахъ въ наши дни.

85.

Понятно, что современники Баха не могли познать всей величавости и глубины его произведеній. Не говоря ужъ о томъ, что средства исполненія, имѣвшіяся въ его распоряженіи, были далеко не достаточны для передачи этихъ произведеній, они и сами по себѣ совершенно выходили изъ тѣсныхъ рамокъ тогдашней общественно музыкальной жизни. Въ наши дни ужъ давно—и съ полнымъ правомъ—перестали видѣть въ его H-moll'ной мессѣ или Passionen нѣчто въ родѣ камерныхъ композицій. Они носятъ на себѣ печать грандіозности, и мы часто можемъ наблюдать, какъ эта музыка зажигательно дѣйствуетъ на хоровую массу и оркестръ. Живому энтузіазму хористовъ, который въ послѣднее время сталъ постепенно угасать, произведенія Баха даютъ новыя творческія вдохновенія, облагораживая душу пѣвцовъ, обогащая ихъ новыми идеями. Они составляютъ въ наше время хлѣбъ насущный для различныхъ хоровыхъ обществъ. Безъ Баха послѣдніе были бы обречены на жалкое существованіе.

Несмотря на то, что воля мастера достаточно опредѣленно сказалась въ различныхъ письменныхъ указаніяхъ, разсѣянныхъ въ его партитурахъ, мы все же знаемъ, что онъ являлся лично вдохновителемъ всѣхъ участниковъ музыкантовъ, живымъ источникомъ идей и силъ для нихъ, а во многихъ отношеніяхъ и импровизаторомъ.

Обратимъ, напримѣръ, вниманіе на тѣ аріозо, гдѣ Бахъ, вмѣсто сопровожденія помѣщаетъ только басъ, даже не цыфрованный и больше ничего! Даже общихъ контуровъ гармоніи, въ видѣ генералъ баса [1]), мы не встрѣчаемъ въ этихъ композиціяхъ, а въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ имѣются, они явно искажены небрежной перепиской. Такой генералъ-басъ даетъ столь-же отдаленное представленіе о тонкости Баховскаго аккомпанимента, въ которомъ онъ тщательно избѣгалъ всякихъ грубыхъ неблагозвучностей, какъ динамика Моцарта о живомъ выразительномъ исполненіи его солнечныхъ кантиленъ.

Многіе инструменты, которые примѣнялъ Бахъ, теперь уже вышли изъ употребленія и наврядъ ли могутъ вновь найти примѣненіе въ нашихъ оркестрахъ, особенно небольшого состава. Наши рояли, органы и даже оставшіеся безъ измѣненія деревянные духовые имѣютъ теперь совершенно другой характеръ

[1]) Въ церковной музыкѣ—несомнѣнно только для органа, въ другихъ композиціяхъ—главнымъ образомъ для чембало. Исключенія указаны у Баха и объясняются тѣмъ, что соотвѣтствующая музыка была предназначена первоначально для иныхъ цѣлей.

звука, чѣмъ въ его время. Мы теперь уже не можемъ больше возстановить точно звучности Баховскаго оркестра, да и наврядъ ли смогли бы съ удовольствіемъ слушать игру тогдашнихъ городскихъ музыкантовъ, которую самъ Бахъ описываетъ въ мало привлекательныхъ краскахъ. Нашъ слухъ, благодаря Моцарту, Бетховену и Вагнеру, научился гораздо тоньше воспринимать звуковое содержаніе музыки, и мы не можемъ замѣнить свой болѣе развитой слухъ примитивнымъ. Кромѣ того звучность и техника игры на отдѣльныхъ инструментахъ настолько облагородилась и улучшилась, что мы гораздо совершеннѣе, чѣмъ музыканты той эпохи, въ состояніи передать сложную мелодику звуковой рѣчи Баха.

Можно съ полнымъ правомъ сказать, что творчество Баха прошло незамѣченнымъ для его современниковъ, такъ какъ его эпоха не создала еще того художественнаго аппарата, съ помощью котораго можно было бы передать всю сложную полифонію его тонко, въ смыслѣ гармоніи и мелодіи, организованныхъ композицій. Да и самые слушатели не были подготовлены достаточно для этого. Нужна была „подготовительная" работа Бетховена, Вагнера. Только благодаря ихъ музыкальнымъ завоеваніямъ сдѣлалось возможнымъ отчетливо, пластично, выразительно передавать музыку Баха, заставить слушателей интенсивно прочувствовать ее. Кто не въ состояніи понять, что партитуры Баха находятся въ тѣсномъ контактѣ съ партитурой „Мейстерзингеровъ", кто не видитъ, что свѣтъ, излучаемый молодымъ геніемъ, освѣщаетъ пути творчества его предшественника, тотъ никогда не проникнетъ въ міръ душевныхъ переживаній І. С. Баха.

86.

Большинство нашихъ ученыхъ музикологовъ и музыкантовъ такъ же мечтаютъ о возстановленіи прежней оркестровой техники временъ Баха, какъ филологи о подлинной „античной" музыкѣ. Они иронически относятся къ обработкамъ Мендельсона, Шумана, Бюлова, Франца, упуская изъ виду, что, вообще говоря, возобновленіе старыхъ оркестровыхъ и вокальныхъ композицій есть извѣстный музыкальный компромиссъ, и что современные музыканты должны стараться, главнымъ образомъ, выявить духъ старинныхъ композицій, который, увы, такъ часто приносится въ жертву буквѣ. Но и въ этомъ отношеніи наши исполнители произведеній Баха стараются, по возможности, облегчить себѣ свою задачу, пользуясь стилистическими пріемами, въ духѣ Генделя, т. е. италіанской оперы, отъ которой музыку Баха отдѣляетъ глубокая пропасть.

Наши ученые музыканты стараются установить съ точностью, какова была техника игры и пѣнія во времена Баха, возстано-



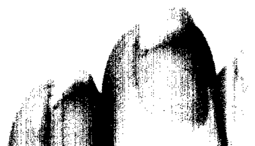
1-й валторнистъ Баховскаго оркестра въ Лейпцигѣ, Рейхе.

Daß Vorzeiger dieses, Hr. Johann Christoph Altnickol
seit Michaelis ao. 1745. dem Choro Musico unausge-
setzet assistiret, indem er bald als Violiste, bald als
Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich
exhibiret, und also dem Mangel derer auf der Tho-
mas-Schule sich befindenden Bass-Stimmen (weiln
sie wegen allzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur
Reiffe kommen) ersetzet; wird hiermit eigenhändig
bezeuget. Leipzig. d. 25. Maji. 1747.

Joh: Sebast: Bach.

Аттестатъ выданный Бахомъ своему ученику, а впослѣдствіи зятю, Альтниколю.

Изъ актовъ Лейпцигскаго городского совѣта.



вить характерную звучность музыкальныхъ инструментовъ его эпохи, но не всѣ результаты этихъ ученыхъ изслѣдованій должны и могутъ быть примѣнены при исполненіи Баховскихъ твореній. Съ одной стороны не такъ то легко осуществить всѣ эти требованія „исторической правдивости“ [1]), а съ другой стороны не слѣдуетъ вторично хоронить нашего мастера, вѣрившаго въ воскресенье изъ мертвыхъ и будущую жизнь (прочтите только соотвѣтствующія страницы партитуры H-moll'ной мессы!), подъ грубой массой генералъ-баснаго сопровожденія. Музыка раньше всего воспринимается чувствомъ, и потому мы тѣмъ внимательнѣе должны считаться съ ея звуковымъ эмоціональнымъ содержаніемъ, чѣмъ сложнѣе само произведеніе и чѣмъ большаго напряженія духовныхъ силъ оно требуетъ отъ слушателя. „Смотрите же, чтобы вашъ культъ Баха не перешелъ бы въ ханжество“, съ такими словами мы хотѣли бы обратиться ко всѣмъ тѣмъ поклонникамъ нашего чрезвычайно тонко чувствовавшаго мастера, которые полагаютъ, что съ помощью своихъ чисто филистерскихъ педантичныхъ изысканій они могутъ пріобщиться къ духу творящему Баха. Всѣ тѣ результаты ихъ научной работы, которые могутъ обогатить нашъ современный оркестръ новыми зучностями, никого такъ сильно не будутъ интересовать, какъ музыкантовъ практиковъ, знакомыхъ со всѣми возможностями ихъ примѣненія. И такой музыкантъ гораздо лучше сумѣетъ использовать ихъ, въ интересахъ самого художественнаго произведенія, чѣмъ наши историки музыки, работающіе часто лишь съ примѣненіемъ чисто филологическихъ пріемовъ. Артисты-практики обладаютъ такой духовной свѣжестью и эластичностью, что они никогда не пропустятъ возможности попробовать съ помощью новыхъ художественныхъ средствъ проникнуть въ скрытую сущность какого-либо музыкальнаго произведенія, между тѣмъ какъ ученые профессора съ каждымъ днемъ принимаютъ все болѣе высокомѣрный, декретирующій тонъ. Какъ благороденъ и мягокъ былъ Ф. Спитта и какъ ограничены и нетерпимы его преемники (преодолѣвшіе его точку зрѣнія!), вродѣ Швейцера! [2]).

Цѣлую бурю негодованія вызвало въ мірѣ ученыхъ предложеніе Рихарда Штрауса замѣнить высокую F—трубу во II бранденбургскомъ концертѣ соотвѣтствующимъ духовымъ инстру-

---

[1]) Такъ, напримѣръ, даже для большихъ оркестровъ вопросъ о крайне желательныхъ при исполненіи его произведеній нашего мастера Баховскихъ трубахъ есть лишь вопросъ роскоши.

[2]) Мы позволили себѣ пропустить въ нашемъ переводѣ рядъ примѣчаній автора съ полемикой противъ Швейцера. Книга Швейцера не переведена на русскій языкъ и, слѣдоватаельно, всѣ полемическіе выпады Вольфрума, обусловливающіеся отнюдь не недостатками прекрасной, единственной по богатству содержанія работы молодого страсбургскаго профессора, а только писательскимъ темпераментомъ автора настоящей монографіи, не представляютъ для русскаго читателя интереса. *(Примѣчаніе переводчика).*

ментомъ [1]), но зато ровно никакой оппозиціи не встрѣтила замѣна сольной трубы—скрипкой, ибо было доказано, что Бахъ принужденъ былъ замѣнить однажды, вслѣдствіе недостатка въ музыкантахъ, одну инструментальную партію другой. Въ приведенномъ нами случаѣ совершенно упускаютъ изъ виду, что, наряду съ трубой, у Баха уже имѣется одна концертирующая скрипка, и что такая замѣна совершенно разрушаетъ весь художественный замыселъ мастера. Набожные бахіанцы боязливо творятъ крестное знаменіе, когда рѣчь заходитъ о примѣненіи дополняющаго деревянные духовые кларнета, не задаваясь совершенно вопросомъ, какимъ образомъ возможно уравновѣсить силу звука Баховскаго оркестра съ большими современными смѣшанными хорами. Говорятъ о примѣненіи десяти гобоевъ, вмѣсто одного, совершенно не задумываясь надъ тѣмъ, откуда достать нужное количество музыкантовъ, и не имѣя даже яснаго представленія о томъ, что такое удесятереніе инструмента вовсе не даетъ ожидаемаго эффекта (представимъ себѣ, какъ будетъ, напримѣръ, звучать исполняемая нынѣ обыкновенно колоссальнымъ хоромъ кантата „Wachet auf, ruft uns die Stimme" съ 10 I, II, III, т. е. въ общемъ, 30 гобоями).

Были написаны цѣлыя книги о томъ, для клавихорда или клавесина Wohltemperiertes Clavier, а между тѣмъ каждый непредубѣжденный слушатель долженъ сказать себѣ, что было бы безсмысленно опять возвращаться, для исполненія клавирныхъ прелюдій и фугъ Баха, къ этимъ примитивнымъ инструментамъ.

Иногда кажется, что мы живемъ въ такую эпоху, когда руководящая роль принадлежитъ исключительно представителямъ „сѣдой теоріи". Музыкантамъ-практикамъ остается использовать то, что дѣйствительно составляетъ жизнеспособную часть ихъ научныхъ изслѣдованій. Но мнѣ совершенно ясно, что теоретики и практики, враждебно относящіеся къ современнымъ мастерамъ, являющимися въ своемъ творчествѣ преемниками Баха, ничего живого для музыки нашего мастера сдѣлать не могутъ. Для нихъ Бахъ всегда останется чѣмъ то, вродѣ дѣдовскихъ реликвій, полученныхъ въ наслѣдство, а не живымъ источникомъ творческой силы. Мы же хотимъ видѣть въ Бахѣ не „прадѣда", а символъ вѣчно юнаго нѣмецкаго искусства!

---

[1]) Ш. предлагаетъ замѣнить ее piccolo Heckelphon'омъ, звучность котораго онъ испыталъ въ своихъ послѣднихъ композиціяхъ (Саломея) *(Примѣчаніе переводчика).*

Библіографическій указатель

(составленъ переводчикомъ для русскаго изданія).

Сокращенныя обозначенія „E. P.," или „Ed. P.", встрѣчающіяся въ текстѣ, относятся къ изданію сочиненій Баха Петерса, содержащему всѣ инструментальныя композиціи мастера и часть вокальныхъ его произведеній. Послѣднія изданы у П. полностью только въ видѣ клавираусцуговъ.

I. Полное собраніе сочиненій I. С. Баха. Издательская дѣятельность стараго и новаго Баховскаго общества. Bach Jahrbücher.

Полное собраніе сочиненій I. С. Баха было издано старой Bachgesellschaft и содержитъ всего 46 томовъ—ежегодниковъ (напечатанныхъ у Брейткопфа и Гертеля). Все изданіе стоитъ 690 марокъ (46 ежегодниковъ по 15 марокъ), каждый отдѣльный томъ—30 марокъ.

„Общество Баха" [1]) было основано въ 1850 году. Во главѣ его стали М. Гауптманъ, занимавшій тогда мѣсто кантора св. Өомы, Отто Янъ, знаменитый изслѣдователь творчества Моцарта, Карлъ Беккеръ, профессоръ игры на органѣ въ Лейпцигской консерваторіи, и Роб. Шуманъ. Послѣдній еще нѣсколько лѣтъ до основанія Bach Gesellschaft велъ въ своемъ журналѣ агитацію за изданіе полнаго собранія сочиненій I. С. Баха. Обществу въ первые годы своего существованія приходилось бороться съ разнаго рода затрудненіями, и потому въ началѣ его дѣятельности Баховскія партитуры (напр. H-moll'ной мессы) не могли быть выпущены въ свѣтъ съ достаточной тщательностью и полнотой.

Начиная съ девятаго ежегодника, редакція изданія перешла къ В. Русту, который руководилъ имъ до 1882 года. Его перу принадлежатъ превосходныя вступительныя статьи къ отдѣльнымъ ежегодникамъ сочиненій Баха за этотъ періодъ. Мѣсто Руста впослѣдствіи заняли Дерфель, гр. Вальдерзее, Науманъ, Вюльнеръ.

27 января 1900 года былъ выпущенъ въ свѣтъ послѣдній, 46-й ежегодникъ, и событіе это Брамсъ привѣтствовалъ, какъ счастливѣйшій день своей жизни. Изъ основателей Bach Gesellschaft уже никого не было въ живыхъ.

Въ своей издательской дѣятельности „новое Баховское общество" руководится, главнымъ образомъ, желаніемъ ознакомить широкую публику съ мало доступными до сихъ поръ произведеніями „великаго кантора Германіи". За 10 лѣтъ своей дѣятельности (1900—1910) общество издало цѣлый рядъ обработокъ кантатъ, бранденбургскихъ концертовъ (для рояля въ 4 руки), органной книжки (для рояля въ 4 руки), пѣсенъ, арій (ред. проф. Мандишевскаго), предназначенныхъ для исполненія въ домашнемъ кругу (Hausmusik).—Въ связи съ изданіями „Neue Bach Gesellschaft", мы считаемъ также необходимымъ указать на прекрасныя обработки прелюдій и другихъ пьесъ I. С. Баха, сдѣланныхъ А. И. Зилоти.

Кромѣ изданія сочиненій I. С. Баха „новое общество" включило съ 1904 года въ программу своей дѣятельности также и выпускъ въ свѣтъ

---

1) О дѣятельности Alte Bach Gesellschaft см. книгу А. Швейцера, а также и статью Г. Кречмара, предисловіе къ XLVI тому большого изданія сочиненій I. С. Баха.

Баховскихъ ежегодниковъ, служащихъ нынѣ сосредоточіемъ всѣхъ наиболѣе выдающихся работъ, посвященныхъ жизни и творчеству лейпцигскаго мастера. Въ теченіе 6 лѣтъ (1904—1910) въ Bach Jahrbücher былъ напечатанъ рядъ очень цѣнныхъ работъ біографическаго характера, этюды эстетическаго и музыкально-историческаго содержанія.

II. Лѣтопись „возрожденія I. С. Баха“.

Въ „лѣтописи“ мы приводимъ въ хронологическомъ порядкѣ списокъ важнѣйшихъ работъ, посвященныхъ жизнеописанію I. С. Баха и изученію его творчества, въ цѣломъ. Такое сопоставленіе даетъ возможность прослѣдить, какъ, послѣ эпохи полнаго забвенія музыки нашего мастера, въ серединѣ XIX столѣтія интересъ къ его произведеніямъ начинаетъ все болѣе и болѣе усиливаться, чтобы перейти въ послѣднее десятилѣтіе въ настоящій культъ Баха.

Agricola I. Fr. и Bach Ph. Denkmal dreyer verstorbener Mitglieder der Societät musicalischer Wissenschaften.... въ музыкальной библіотекѣ Mizler'a. IV, 1. Leipzig, 1754.

Hiller. I. A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter. (Въ первой части—біографія I. С. Баха). Leipzig, 1784.

Forkel. N. Über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk. Für patriotische Verehrer ächter musicalischer Kunst. Leipzig, 1802.
(Первое самостоятельное научное изслѣдованіе, посвященное творчеству I. С. Баха).

Schubart Chr. Fr. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. (стр. 99—102 о Бахѣ). Wien, 1806.

Engelhardt. C. Aug. Tägliche Denkwürdigkeiten aus der sächsischen Geschichte (о Бахѣ стр. 111—117). Leipzig, 1809.

Kollmann, A F. C. Of J. S. Bach and his works. The Quarterly Musical Register I. London, 1812.

Weber. C. M. Статья „Бахъ“ въ энциклопедіи Эрша и Грубера. 1821.

Krause. C. Darstellungen aus der Geschichte der Tonkunst. Göttingen. 1827.

Milde, Th. Über Leben und Wirken beliebter Tondichter. Meissen, 1834.

H. Blaz de Bury. J. S. Bach l'organiste (Revue des deux Mondes). Paris, 1836.

Fétis, Th. Bach et Haendel. Gazette musicale. Paris, 1840.

Schauer, I. K. J. S. Bachs Lebensbild. Jena, 1850.

Hilgenfeldt. C. Bachs Leben und Wirken. Leipzig, 1850.

E. H. Bitter. J. S. Bach. Berlin, 1865.
(Работа **Bitter'a** представляетъ собой первую попытку собрать весь біографическій матеріалъ, извѣстный въ то время о Бахѣ, въ научно разработанной монографіи. Однако музыкальный дилетантизмъ автора—онъ былъ прусскимъ министромъ финансовъ и музыкой занимался лишь, какъ любитель—помѣшалъ ему разрѣшить успѣшно эту трудную задачу).

Ramann Lina. Bach und Händel. Leipzig, 1869.

Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. 2 тома. Leipzig, 1873—1879.
(Работа Ф. Спитта представляетъ собой лучшую біографію Баха и по своему глубокому проникновенію въ духъ его творчества, удивительному богатству матеріала, еще понынѣ исчерпывающему все, что намъ извѣстно о канторѣ св. Ѳомы, представляетъ собой единственное, въ своемъ родѣ, изслѣдованіе во всей научной литературѣ по исторіи музыки. Книга Спитта даетъ не только картину творчества I. С. Баха, но и всей музыкальной жизни его эпохи).

Poole, R. J. S. Bach. London, 1882.

William Cart. Un maitre deux fois centenaire. Paris, 1885.

Gläbner, A. J. S. Bach. Milwaukee, 1885.

Raabe, W. Die Heroen der Tonkunst. 1890.
(для юношества).

J. Batka. J. S. Bach (изд. Reclam). Leipzig, 1893.

Fink, C. Etude biographique sur J. S. Bach. Angoulém, 1899.

Hausegger, Fr. Unsere deutschen Meister. München, 1900.

Brune, A. Bach. An appreciation. Chicago, 1901.

H. Barth. Bach (Ein Lebensbild). Berlin, 1902

Hublard, E. Little journeys to the homes of great musiciens. New-York, 1903.

Thorne, E. H. J. Bach. London, 1904.

Schweitzer. A. J. S. Bach. Le musicien poète. Paris, 1905.
(Появленіе работы Швейцера, и, нѣсколько позднѣе (1907), книги A. Pirro: „L'ésthetique de Bach“ знаменуютъ собой начало новой эпохи въ пониманіи творчества I. С. Баха, исходящаго отъ анализовъ поэтическихъ мотивовъ его музыки). Второе изданіе вышло въ свѣтъ на нѣмецкомъ языкѣ въ 1908 году.

H. v. Wolzogen. Grossmeister deutscher Musik (J. S. Bach). 1906.

Bougthon, Rutland. J. S. Bach. London, 1907.

Wolfrum, Ph. J. S. Bach. Berlin, 1908.
(Первый томъ настоящей книги, вышедшій въ отдѣльномъ изданіи въ собраніи монографій о музыкѣ, издаваемыхъ Р. Штраусомъ).

Parry, Ch. J. S. Bach. The story of developement of a great personality. New-York, 1909.

Pirró, A. J. S. Bach (deutsch von Engelke). (французское изданіе—оригиналъ—1907). Berlin, 1910.

Wolfrum, Ph. J. S. Bach. 2 тома. Leipzig 1911.

Ph. Spitta. J. S. Bach. (новое изданіе подъ редакціей D-r.

W. Wolfheimer'a выйдетъ въ свѣтъ, вѣроятно, въ **1912.**

III. Отдѣльныя эпохи жизни Баха. Семья Баховъ.

Bitter, E. Die Söhne J. S. Bachs. Leipzig, 1893.

Bojanowsky, P. Das Weimar J. S. Bachs. Weimar, 1903.

M. Brenet. J. S. Bach et les élections de Leipzig. (Le guide musical. 1902).

Chrysander, Fr. J. S. Bach und sein Sohn Wilhelm Friedemann in Halle. (Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1867).

Curzon, H. de J. S. Bach et sa famille. Musica VI. Paris, 1907.

Hiss, W. Anatomische Forschungen über Bachs Schädel. Leipzig, 1895.

Kleefeldt, W. Bach und Graupner. Jahrbuch der Musikbibl. Peters. 1897.

Pirró, A. Les années de jeunesse de J. S. Bach. Paris, 1908.

Richter, B. Die Wahl J. S. Bach zum Thomas-Kantor. Bach-Jahrbuch. 1905.
„ Stadtpfeifer und Alumnen zu Bachs Zeiten. „ 1907.

Seiffert, M. Bach in Halle. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1907.
„ Neue Bach Funde. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1904.

Spitta, Ph. J. S. Bach und Marianne Ziegler. Сборникъ „Zur Musik“. 1892.
„ Bach und Händel. Zwei Festreden. 1885.

Schreyer. Über die Echtheit und Unechtheit der Bachschen Manuscripte. Bach-Jahrbuch. 1906.

Thomas, Fr. Der Stammbaum des Ohrdruffers Zweiges der Familie Bach. Ohrdruff, 1899.
„ Über Bachs Ohrdruffer Schulzeit. „ 1906.

Vogel, E. Bachs Portraits. Jahrbuch Peters. Leipzig, 1896.

Werner, A. Neue Bach Documente. Bach-Jahrbuch. 1906.

Wustmann, G. Bachs Grab. Ges. Aufsätze. Leipzig, 1898.

IV. Письма, автографы Баха.

J. S. Bachs Werke. B. 44 (изданіе Bach-Ges.).

Fischer. Briefe J. S. Bachs. Neue Zeitschrift für Musik. 1901.

La Mara. Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Leipzig. 1886.

Shedlok, J. S. Zürich Autograph of the first part of Bachs welltempered-Clavier. Montly musical Record (345). 1899.

V. Произведенія І. С. Баха [1]).

1. Для органа:

Dienel, O. Die Stellung der modernen Orgel zu Bachs Orgelmusik. Berlin, 1890.
Pirró, A. L'orgue de J. S. Bach. Paris, 1895.
Shatam, H. The aesthetic Tratement of Bachs organ Works. The music. Times, 1901.
Widor Ch. und Schweitzer, A. Über die Wiedergabe von Bachs Präludien und Fugen für die Orgel. Die Orgel. 1910. а также и статья обоихъ авторовъ въ „Musik" 1911.

2. Для клавира:

A.

Bie, O. Bach. въ книгѣ „Das Clavier und seine Meister".
Ehrlich, H. Die Ornamentik in J. S. Bachs Clavierwerken. Leipzig, 1897.
Landowska, W. Les oeuvres de clavecin (J. S. Bach). Musica. 1907.
Mayrhofer, J. Aesthetische Fingerzeige zum Studium Bachscher Clavierwerke. Leipzig, 1910.
Niemann, W. Bachs Claviermusik. Rheinische Musikzeitung. 1907.
Riehl, W. Bachs Claviermusik und die Gegenwart (въ книгѣ „Musicalische Studienköpfe"). 1878.
Rochlitz, J. Fr. Vom Geschmack in J. Sebastians Bachs Claviercompositionen. (Въ сборникѣ „Für Freunde der Tonkunst"). Berlin, 1832.
(Статья Рохлица интересна какъ первая попытка дать эстетическій анализъ композицій І. С. Баха. Ея свѣжесть и искренній энтузіазмъ еще понынѣ придаютъ этой статьѣ особое обаяніе).
Schumann, R. Bachs Claviercompositionen. Neue Zeitschrift für Musik. 1839.
Vianna da Motta, J. Zur Pflege Bachs Claviermusik. Neue Zeitschrift für Musik. 1904.

B. Wohltemperiertes Clavier.

Riemann, H. Analyse des Wohltemperierten Claviers. Leipzig. 1890—1894.
Stockhausen, E. v. Die harmonischen Grundlagen der 12 Fugen des W. Cl.
Taubmann, O. Die Autographe des II Teils des W. Cl. Allgemeine Musikzeitung. 1899.
Weber, W. Wie studiert man J. S. Bachs W. Cl.? 1904.
Westphal, R. Die C—Takt-Fugen des W. Cl. Music. Wochenblatt. 1883.
Zeliensky, J. Bachs preludes et fugues. The Musician XII. 1908.
Изданіе Wohltemperiertes Clavier Eugen d'Albert'a. (1906).

C. Остальныя композиціи для клавира (концерты, сюиты, инвенціи).

Hauptmann, M. Erläuterung zu B.'s Kunst der Fuge. Leipzig, 1881.
Heppworth, G. Das B-a-c-h in B's Kunst der Fuge. Leipzig, 1887.
Jadassohn, S. Die Kunst der Fuge von J. S. Bach. Musicalisches Wochenblatt. (1896).
Combarieu, S. La sonate de J. S. Bach en la mineur. Revue musicale III.
Schering, A. Bachs Bearbeitungen der italienischen Conzerte (von Vivaldi). Sammelbände der internat. Musikges. 1902/03.
Waldersee, P. Vivaldis Violinconzerte, unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten. Leipzig, 1885.

3. Камерныя композиціи.

Antcliff, H. Bachs Chaconne. The Musician XIV.

1) При составленіи литературнаго указателя мы пользовались „Опытомъ" библіографіи І. С. Баха, составленнымъ М. Шнейдеромъ (Bach Jahrbücher—1905 и 1910).

Hartmann, A. A propos de la „Chaconne" de Bach. Monde musical XXII, 14. 1910.
Heuss, A. Die d-dur Suite von Bach. Leipzig, 1894.
Riemann, H. Die Orchestersuite. Music. Wochenblatt XXX. 1899.
Kretschmar, H. Führer durch den Konzertsaal I. 1891.
Tappert, W. Bachs Compositionen für die Laute. 1901.

4. Музыка Страстей Господнихъ.

La Mara. Die Passionsmusik. I. S. Bach. Allgemeine Musikzeitung. 1887.
Spitta, Ph. Die Passionsmusik J. S. Bachs und H. Schütz. Hamburg. 1893.
Wustmann, R. Zu Bachs Texten der Passionen. Göttingen. 1910.

Страсти Господни по Евангелію отъ Матѳея.

Heuss, A. J. S. Bachs Matthäus Passion. Leipzig. 1909. (Лучшая работа о М. Р.).
Kretschmar, H. Analytical notes of words and book to Bachs Passions, according to St. Matthew. London. 1907.
Mosevius, J. Th. J. S. Bachs Matthäus Passion, musicalisch und aesthetisch dargestellt. Berlin. 1852.
(См. Предисловіе переводчика).
Tiersot, J. La passion, selon St. Matthieu. Le Ménestrel. 1888.

Страсти Господни по Евангелію отъ Іоанна.

Kretschmar, H. Bachs Johanspassion. Leipzig. 1898.
Rochlitz, Th. Über Bachs grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Iohannes. 1832.
(См. предисловіе).
Tiersot, J. La passion, selon St Jean de J. S. Bach. Ménestrel. 1902.

Страсти Господни по Евангелію отъ Луки, (Марка).

Kretchmar, H. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig. 1905.
Prieger, E. Echt oder unecht? Berlin. 1889.
(См примѣчаніе стр. 196).
Ziehn, P. Beitrag zur Lucas-Passions-Forschung. Allgemeine Musikzeitung. 1893.

5. H-moll'ная месса.

Benoit, C. La grande Messe en si mineur de J S. Bach. 1901.
de Gibert. La missa in si mineur (Bach) Barcelona. 1907. (Rivista mus. Catalona IV).
Grau, A. and S. Taylor. J. S. Bachs mass in B-minor. London. 1908.
Seidl, S. S. Bachs grosse Messe in H-moll. Berlin. 1902.

6. Кантаты.

Franz, R. Einiges über J. S. Bachsche Kantaten. Leipzig. 1858.
(Эта лучшая, чрезвычайно содержательная работа о кантатахъ Баха переиздана вновь журналомъ „Musik" въ текущемъ году).
Grunsky, K. Bachs Kantaten. Musik. 1904.
Mosevius, J. Th. Bachs Kantaten. Allgemeine Musikzeitung. 1844.
(См. вступительную статью, а также лѣтопись возрожденія І. С. Баха).
Pirró, A. Charles Bordes et les Cantates de J. S. Bach. Paris. 1909.
(См. прилож. I ко второму тому).
Todt, R. Bachs weltliche Kantaten.

VI. Статьи общаго характера.

Adler, G. J. S. Bach und Händel. 1885.
Dehn, S. Bach, als Polemiker. Cäcilia (Utrecht) 1856.
Ecorcheville, J. La schola cantorum et le style de Bach. (Le mercure musical VII, 4. 1907).
de Gourmont. J. S. Bach et Beethoven. ibid. 1906.



(очень содержательная работа, намѣчающая многія интересныя параллели).
Hohenemser, R. Die Pflege Bachs Musik in der Gegenwart. Music. Rundschau. 1907.
Isaacs, M. On popularing Bach. Boston. 1903.
Louis, R. Die deutsche Musik dev Gegenwart (стр. 253—256). München. 1909.
Marnold, J. Bach et l'art pour l'art. Courrier mus. 1904.
Mason, D. The polyphonic Music of Bach. New-York. 1907.
Prüfer, A. Bach und die Tonkunst des XIX Jahrhunderts. Leipzig 1902.
Pirro, A L'esthétique de Bach. Paris. 1907.
S. Saenst. Les nuances dans la musique de Bach. Le guide mus. 1896.
A. Schweitzer. Bach Symbolismus. Kunstwart. 1907.
Seiffert, M. Bach—Buxtehude—Händel. (Peters Jahrbuch, 1902—въ томъ же Jahrbuch напечатаны чрезвычайно цѣнныя статьи Кречмара о Бахѣ)
Tovcy, D. Bachs Humor. Zeitschrift der internationalen. Musikgesellschaft.
Wollet, H. J. S. Bach et son oeuvre. Le monde musical. 1910.

VII. Русская литература о I. С. Бахѣ.

1. **Карманная книжка для любителей музыки на 1795 годъ.** Иждивеніемъ книгопродавца **I. Д. Герстенберга.** (Вступительная, очень тепло написанная статья о I. С. Бахѣ превозноситъ, главнымъ образомъ, его „удивительное проворство“ въ игрѣ. Заключительная фраза очень характерна: „Нынѣ творенія его стали *очень рѣдки*, такъ что охотники, имѣющіе ихъ, должны сберегать ихъ, какъ великое сокровище“).
2. **Кушеновъ-Дмитревскій, Д.** I. С. Бахъ. Лирическій Музеумъ. С.-Петербургъ 1831. („Лирическій Музеумъ“ представляетъ собой краткую исторію музыки. О Бахѣ стр. 112—говорится въ ней очень немного. Анекдоты, приводимые въ концѣ книги, особенно первый весьма сомнительнаго происхожденія).
3. **Одоевскій, В. кн.** Себастіанъ Бахъ. Повѣсть. С.-Петербургъ, 1840). (Знаменитая повѣсть, написанная съ глубокимъ воодушевленіемъ не даетъ, однако-жъ, вѣрнаго художественнаго образа нашего мастера).
4. **С. К.** Семейство Баховъ. Репертуаръ и Пантеонъ (журналъ), за 1845 годъ. Книжка вторая.
5. **Ла Мара.** Музыкально характеристическіе этюды. (Переводъ А. Желябужской). Томъ II. Москва 1889.
6. **Базуновъ, С.** I. С. Бахъ, его жизнь и музыкальная дѣятельность. Біографическій очеркъ. (Жизнь замѣчательныхъ людей. Изданіе Ф. Павленкова. С.-Петербургъ, 1894).
7. **Халютинъ, С.** I. С. Бахъ и его значеніе въ музыкѣ. Минскъ, 1894. (брошюра).
8. **Финдейзенъ, Н.** Къ 150-лѣтію со дня смерти I. С. Баха. Русская Музыкальная Газета. 1900.
9. **Проф. Л. А. Санкети.** I. С. Бахъ. Статья въ „Ежемѣсячныхъ Сочиненіяхъ“, (журналѣ, издававшемся подъ редакціей I. Ясинскаго). 1901, № 3.
10. **Розеновъ, Э.** Бахъ и его родъ. Біографическій очеркъ. 1911.
11. **Шмидтъ, Л. д-ръ.** Бахъ, I. С. Месса H-moll. Тематическій разборъ. Переводъ Фальковскаго. 1-11.
12. Отдѣльная глава посвящена произведеніямъ I. С. Баха въ книгѣ **Р. Геники.** Исторія фортепіано. Часть I. Изданіе П. Юргенсона. 1896.
Кромѣ того музыкальнымъ издательствомъ „Брейткопфъ и Гертель“, Лейпцигъ выпущенъ въ свѣтъ рядъ кантатъ I. С. Баха, съ русскимъ переводомъ текста, сдѣланнымъ **М. А. Давидовой.**
Рядъ интересныхъ данныхъ объ отдѣльныхъ произведеніяхъ Баха содержатъ программныя поясненія къ концертамъ **А. И. Зилоти,** составленныя **А. В. Оссовскимъ.**

Приложеніе I.

А. Швейцеръ. Бахъ во Франціи, Англіи и Италіи.

(Переводъ изъ его книги: I. С. Бахъ. Лейпцигъ 1908).

Среди французскихъ артистовъ Бахъ имѣетъ не мало поклонниковъ, что доказываетъ большое количество подписчиковъ на полное собраніе его сочиненій. Къ нимъ принадлежалъ и Гуно (конечно, сомнительная обработка C-dur'ной прелюдіи не должна служитъ характеристикой его преклоненія передъ геніемъ нашего мастера), и старая школа французскихъ органистовъ. Сенъ-Сансу несомнѣнно должно быть отведено почетное мѣсто среди лучшихъ знатоковъ произведеній I. С. Баха. Не меньшимъ знаніями въ этой области обладаетъ Габріэль Форэ, Гюильманъ, Видоръ, Жигу, основатели современной французской школы органистовъ, которые непосредственно примыкаютъ, въ своемъ творчествѣ, къ Баху.

Исполненіе инструментальныхъ произведеній кантора св. Ѳомы ставитъ себѣ задачей скрипачъ Шарль Бувэ, руководитель небольшого Общества Баха. Рѣшающимъ моментомъ, въ смыслѣ распространенія вліянія творчества Баха на французскую музыку, явилось исполненіе Matthäus Passion парижскимъ обществомъ Concordia подъ управленіемъ Видора, въ 1885 году. Законченные въ художественномъ отношеніи концерты изъ произведеній Баха были даны Schola cantorum подъ управленіемъ В. д'Энди и Борда. Ту же цѣль преслѣдуетъ парижское Общество Баха, руководитель котораго Гюставъ Брэ, прилагаетъ массу труда, чтобы сорганизовать хорошій хоръ, чего въ условіяхъ парижской музыкальной жизни добиться очень трудно. Вообще говоря, отсутствіе смѣшанныхъ хоровъ представляетъ собой самую большую помѣху для распространенія музыки Баха во Франціи. Быть можетъ, пройдутъ еще многіе годы, пока условія музыкальной жизни измѣнятся, въ этомъ отношеніи, къ лучшему, и Баховскія кантаты сдѣлаются извѣстными широкой публикѣ. Заслуги въ дѣлѣ переводовъ Баховскихъ текстовъ имѣютъ, въ числѣ другихъ, Морисъ Бушоръ и г-жа Генріетта Фуксъ. Полный переводъ всѣхъ кантатъ Баха подготовляетъ Брэ, дирижеръ Баховскаго Общества.

На примѣрѣ Франціи можно яснѣе всего видѣть, что именно Вагнеръ создалъ почву, на которой могъ возрости культъ Баха. Увлеченіе лейпцигскимъ мастеромъ началось съ того момента, когда Вагнеровскій энтузіазмъ, перешелъ, подъ конецъ, въ моду, и французы стали проходить къ заключенію, что музыкальная поэзія Вагнера содержитъ элементы, чуждые ихъ національному генію. И вотъ, музыка Баха стала сосредоточивать на себѣ серьезный интересъ французскихъ музыкантовъ. Съ каждымъ годомъ становилось яснѣе, что характеръ его звукотворчества прекрасно гармонируетъ съ французскимъ пониманіемъ искусства. Ибо основная черта Баховскаго творчества законченность пластическихъ формъ. Грандіозная же безформенность Вагнера всегда смущала французскихъ цѣнителей его музыкальныхъ драмъ. Даже военная музыка отразила на себѣ это новое Баховское движеніе. Чтобы сдѣлать доступнымъ его хоральныя прелюдіи широкой публикѣ г-нъ Т. Барнье, chef de musique du 57-e d'Infanterie, въ Бордо, сдѣлалъ транскрипціи ихъ для военнаго оркестра и сталъ исполнять эти прелюдіи, во время садовыхъ концертовъ.

Англія имѣетъ передъ Франціей то преимущество, что она располагаетъ цѣлымъ рядомъ превосходныхъ хоровъ. Будущее покажетъ, какія формы приметъ здѣсь борьба между Генделемъ и Бахомъ. Нельзя отрицать, что почти боготворимымъ въ Англіи композиторамъ пришлось на континентѣ отступить передъ новымъ Баховскимъ движеніемъ. Вообще говоря, увлеченіе Бахомъ, какъ показываетъ опытъ послѣднихъ

десяти лѣтъ, вызвало даже несправедливое отношеніе къ прежнимъ музыкальнымъ кумирамъ. Мендельсонъ, въ этомъ отношеніи, раздѣляетъ нынѣ судьбу Генделя.

Въ Римѣ канторъ св. Ѳомы также празднуетъ тріумфы. Въ началѣ произведенія исполнялись въ домашнемъ кругу у г. фонъ Кейделя, г-жи Гельбигъ и Менгарини. Съ небольшимъ хоромъ, набраннымъ изъ представителей этого круга, Алессандро Коста разучилъ H-moll'ную мессу. Получивъ разрѣшеніе папы на приглашеніе для хора исполненія H-moll'ной мессы въ церкви, А. Коста собралъ все высшее общество Рима въ капеллѣ на via Belsina, гдѣ эта месса, подъ его управленіемъ, была исполнена.

Въ Trionfo della Morte (1894) Т. д'Аннунціо описываетъ настроеніе, охватившее присутствовавшихъ на этомъ концертѣ. Общество Баха въ Римѣ было основано въ 1895 году.

Приложеніе II.

Новое Общество Баха. Баховскія Празднества. Музей Баха. Значеніе Баха для современной музыкальной жизни въ Россіи.

Съ выходомъ послѣдняго тома собранія сочиненій Баха старая Bachgesellschaft закончила свою дѣятельность. Но, въ сущности говоря, въ исторіи „возрожденія Баха" ея дѣятельность сыграла лишь подготовительную роль для того новаго Баховскаго движенія, которое является однимъ изъ наиболѣе важныхъ дѣйственныхъ силъ въ музыкальной жизни современности. На смѣну старому обществу, явилось новое, учрежденное на послѣднемъ собраніи Alte Bachgesellschaft и поставившее себѣ цѣлью, путемъ организацій Празднествъ, изданія произведеній Баха, въ практической обработкѣ, ежегодниковъ, посвященныхъ научному изслѣдованію жизнеописанія и отдѣльныхъ произведеній кантора св. Ѳомы, „сдѣлать близкими и дорогими творенія великаго мастера нѣмецкому народу и всѣмъ странамъ доступнымъ серіозному нѣмецкому искусству".

Для достиженія этой цѣли былъ организованъ цѣлый рядъ Празднествъ (въ Берлинѣ, Лейпцигѣ, Эйзенахѣ, Хемницѣ, Дуисбургѣ, въ іюнѣ 1912 года предполагается устроить VI Bachfest въ Бреславлѣ). На нихъ исполнялись такія произведенія Баха, которыя до тѣхъ поръ не были совершенно знакомы широкой публикѣ (свѣтскія кантаты, мало извѣстныя церковныя кантаты, интимныя органныя варіаціи и сольныя кантаты и т. д.), а также и композиціи пребахіанцевъ и послѣдователей Баха (Бэма, Телемана, Генделя, Фаша, сыновей Баха и т. д.). Вокальная и инструментальная музыка, свѣтская и церковная, слѣдовали другъ за другомъ въ наиболѣе прекрасныхъ своихъ образцахъ и давали возможность слушателямъ проникнуть въ глубокія тайники звукотворчества Баха, чему немало содѣйствовали прекрасныя „программныя книги", подъ редакціей Кречмара, Heuss'a, содержавшія очень цѣнныя статьи. Особенный интересъ для лицъ, изучающихъ творчество Баха, представляли собой торжественныя богослуженія, въ духѣ Баховской эпохи, совершавшіяся регулярно, во время послѣднихъ 3 Празднествъ.

Съ 1904 года, во время Празднествъ происходятъ съѣзды членовъ Bachgesellschaft (насчитывающей свыше 1000 человѣкъ), на которыхъ читаются доклады, сопровождаемыя очень интересными дебатами о различныхъ вопросахъ художественнаго исполненія Баховской музыки.

Дѣятельность новаго Баховскаго общества имѣетъ большое значеніе для всей музыкальной жизни Германіи. Благодаря энергичной работѣ небольшой группы бахіанцевъ въ послѣднее время повысился ин-

тересъ не только къ твореніямъ ихъ патрона, но и ко всей старинной музыкѣ вообще. Подлинное воодушевленіе, которое проявилось въ организаціи Празднествъ Баха, захватило и другія области музыки XVII и XVIII столѣтія, произведенія Генделя [1]), предшественниковъ нашего мастера и раскрыло, такимъ образомъ, источники новыхъ музыкальныхъ наслажденій тѣмъ любителямъ, для которыхъ старинная музыка раньше была синонимомъ схоластики, педантизма, скуки.

Въ декабрѣ 1904 года общество пріобрѣло въ свою собственность домъ, гдѣ родился І. С. Бахъ (см. иллюстрацію въ 1 томъ). Домъ этотъ былъ перестроенъ, согласно старымъ гравюрамъ, и снабженъ подлинной домашней утварью конца XVII вѣка. Какъ-то сразу переносишься въ атмосферу, въ которой росъ сынъ городского музыканта: маленькія комнатки, старинныя инструменты, портреты предковъ Баха, разныя трогательныя подробности дѣтскихъ лѣтъ Іоганна Себастіана, учебныя тетрадки Вильгельма Фридемана, съ профилемъ Domini Pfeiffer'a на одной изъ страницъ, все это полно какимъ то особымъ обаяніемъ..... Въ жилыхъ комнатахъ помѣщается прекрасная коллекція старинныхъ инструментовъ, представляющихъ почти всѣ типы Баховскаго оркестра (среди нихъ находятся очень рѣдкіе экземпляры). Благодаря собраннымъ здѣсь инструментамъ является возможность возстановить подлинныя звуковыя краски Баховской музыки, и въ этомъ отношеніи ближайшія Прадпества обѣщаютъ особенно много интереснаго.

Единственнымъ „Обществомъ Баха" въ Россіи является Bach Verein въ Ригѣ (не проявляющій, кажется, давно какой либо музыкальной дѣятельности). Въ 1908 году въ Петербургѣ образовался небольшой Баховскій кружокъ, однакожъ, вскорѣ прекратившій свое существованіе. Несмотря на отсутствіе какой либо организаціи, посвящающей свои силы пропагандѣ Баховской музыки, мы все же можемъ констатировать за послѣдніе годы несомнѣнный ростъ интереса къ творчеству великаго кантора и у насъ. Такъ, напримѣръ, за послѣдніе два года въ Петербургѣ была трижды исполнена Matthäuspassion (подъ упр. А. Вульфіуса), каждый разъ въ переполненной церкви, духовныя кантаты (въ концертахъ Императорскаго Музыкальнаго Общества и Я. Гандшина), органныя композиціи, въ великолѣпной передачѣ Я. Гандшина, кофейная кантата [1]). Особенно много вниманія, произведеніямъ Баха удѣляетъ А. И. Зилоти, прекрасный исполнитель фортепіанныхъ композицій нашего мастера: рѣдко симфоническій концертъ, устраиваемый имъ не содержитъ какой либо композиціи Іоганна Себастіана Баха или его сыновей. Графъ Шереметьевъ также посвятилъ 2 общедоступныхъ концерта цѣликомъ произведеніямъ нашего мастера. Въ Москвѣ особенный художественный интересъ представляло исполненіе большой H-moll'ной мессы и магнификата въ симфонической капеллѣ Булычева и т. д. [1]) На будущій сезонъ 1912-13 обѣщано С. А. Куссевицкимъ даже цѣлое Празднество Баха (въ Петербургѣ и Москвѣ), и мы хотѣли бы закончить эти строки пожеланіемъ, чтобы и въ Россіи всѣмъ любящимъ музыку была дана въ ближайшемъ будущемъ возможность пріобщиться къ тому источнику вѣчной юности въ искусствѣ, чистѣйшихъ вдохновеній и высокаго идейнаго полета, раскрывающаго намъ новыя дали религіозныхъ исканій, который въ жизни назывался Іоганномъ Себастіаномъ Бахомъ.

Е. Б.

---

1) Мы считаемъ необходимыми подчеркнуть это обстоятельство, въ виду непріятныхъ рѣзкостей по отношенію къ Генделю, встрѣчающихся въ монографіи Вольфрума.

2) Въ Москвѣ она теперь ежедневно исполняется въ одномъ изъ многочисленныхъ театровъ миніатюръ, съ неизмѣннымъ успѣхомъ у публики.

3) Мы указываемъ лишь на отдѣльныя примѣры, не задаваясь цѣлью дать полное перечисленіе всѣхъ концертовъ, посвященныхъ Баху, за послѣдніе 2 года.

Указатель именъ.

Указатель композицiй I. С. Баха.

А. Инструментальная музыка.

I. Для клавира.

2. Для оркестра.

3. Для отдѣльныхъ инструментовъ оркестра.

4. Для органа.



5.

Б. Вокальная музыка.

(Арабскія цифры обозначаютъ страницу, римскія—соотвѣтствующія нотныя приложенія).

Церковныя кантаты:

Оглавленіе.

Томъ второй.

Вокальныя композиціи І. С. Баха.

Списокъ иллюстрацій.

Исправленія.

На стр. 2, 4 и 5 строка сверху: слова Кречмара: „изъ тѣхъ Кирпичей и т. д.“ должны быть замѣнены цитатой изъ Священнаго Писанія: „Камень, который отвергли строители, тотъ самый сдѣлался главой угла“.

Страница.	*Строка.*	*Напечатано.*	*Должно быть.*
17.	4 сверху.	Гердъ.	Герда.
20.	14 сверху.	Ты, яркій свѣточь намъ.	Ты, свѣтъ истины
94.	1 сверху.	Свѣточь истины,	свѣтъ истины.